معجم مصطلحات وأعلام

الجزء الأول

الدكتورة
آلاء علي عبود الحاتمي

تقديم
د. ياسر عبد الصاحب البراك

مراجعة
سمير عبد المنعم القاسمي



الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

معجم مصطلحات وأعلام



الدار المنهجية للنشر والتوزيع
عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري
تلفاكس: 4611169 6 962+
E-mail: info@Almanhajiah.com
ص. ب: 922762 عمان 11192 الأردن



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ۖ وَسَتُرَدُّونَ
إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

معجم مصطلحات وأعلام

الجزء الأول

معجم مصطلحات وأعلام
الجزء الأول

الدكتورة
آلاء علي عبود الحاتمي

تقديم الدكتور
ياسر عبد الصاحب البراك

مراجعة
سمير عبد المنعم القاسمي

الطبعة الأولى
2015م - 1436هـ



الدار المنهجية
للنشر والتوزيع



الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

رقم التصنيف:306

معجم مصطلحات وأعلام الجزء الأول

د. آلاء علي عبود الحاتمي

الواصفات: // الثقافة // التراجم // المصطلحات //

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2014/10/4994)

ردمك ISBN 978-9957-593-51-3

عمان – شارع الملك حسين – مجمع الفحيص التجاري

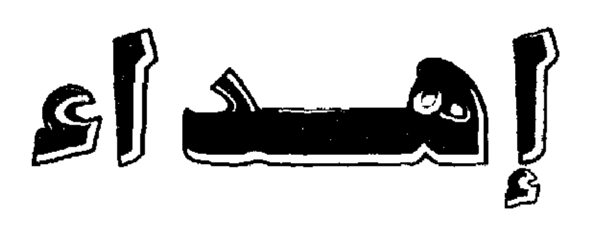
هاتف: 4611169 6 962+ ص. ب 922762 عمان - 11192 الأردن

DAR ALMANHAJIAH Publishing - Distributing
Tel: + 962 6 4611169 P.O.Box: 922762 Amman 11192- Jordan
E-mail: info@almanhajiah.com

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ ذَٰلِكَ بِمَا قَدَّمَتْ يَدَاكَ وَأَنَّ ٱللَّهَ لَيْسَ بِظَلَّٰمٍ لِّلْعَبِيدِ ﴿١٠﴾
وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَعْبُدُ ٱللَّهَ عَلَىٰ حَرْفٍ ۖ فَإِنْ أَصَابَهُۥ خَيْرٌ ٱطْمَأَنَّ
بِهِۦ ۖ وَإِنْ أَصَابَتْهُ فِتْنَةٌ ٱنقَلَبَ عَلَىٰ وَجْهِهِۦ خَسِرَ ٱلدُّنْيَا
وَٱلْءَاخِرَةَ ۚ ذَٰلِكَ هُوَ ٱلْخُسْرَانُ ٱلْمُبِينُ ﴾

سورة الحج: 10 – 11



الى .... اللذين عانوا لأجلي وبذلوا من اجلي الكثير

الى ... شمعتين انارتا لي طريقي وملأتاه حناناً ودعاء

ابي وامي

الى ... بسمة الامل في شفاهي ونسمة الحب في حياتي

زوجي الحبيب

الى ....اخوتي الاعزاء

تعلمت منذ الصغر

خذ ما استطعت من الدنيا واهليها

لكن تعلم قليلاً كيف تعطيها

لكم شيئاً من وفائي ولكم ارث اجتهادي هدية لكم

الفهرس

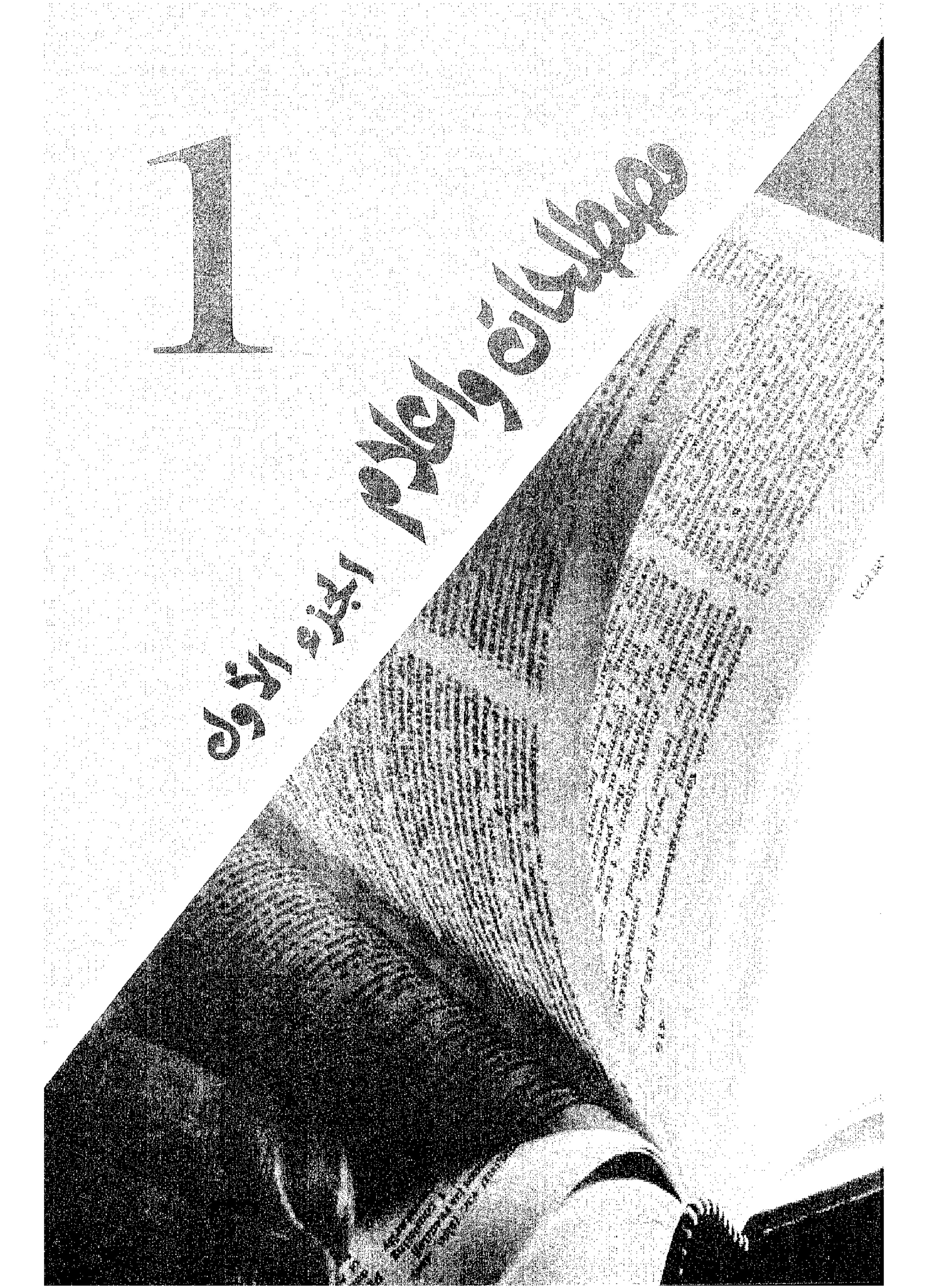


تقدمة

على الرغم من كثرة المعاجم والموسوعات التي تتناول اهم المصطلحات وابرز الاعلام في تخصصات مختلفة، الأ ان الحاجة لا زالت قائمة لوضع معاجم جديدة يعتقد مؤلفوها انها تسد فراغاً كبيراً في ميادين تلك التخصصات، لأن العلوم جميعها في حالة تطور دائمة، مايعني اننا بحاجة دوماً الى مراجعة ما متوفر لدينا من معاجم وموسوعات واعادة تحديثها، وبديهي ان عملية التحديث لايمكن ان تنفصل عن عملية الانجاز الاولى التي بذل فيها الباحثون الكثير من الجهد والتوثيق للعديد من المصطلحات التي لابد من تكرار بعضها في عمليات التأليف الجديدة، خاصة في ميادين العلوم الانسانية والفنون الجميلة على وجه التحديد، اذ تبرز الحاجة دوماً الى عملية تنقيب مستمرة عن ابرز المصطلحات واكثرها شيوعاً، واشدها تداولاً، واحدثها ظهوراً، في ظل التنامي الكبير للدراسات العليا في الجامعات العربية كافة، لذلك يجد المؤلف ان هذا المعجم يلبي متطلبات عديدة اولها : انه يحاول التخصص في مصطلحات الفنون الجميلة ومايرافقها من علوم مجاورة مثل الفلسفة كما يشمل مصطلحات درامية وتربوية واخرى في مجال علم النفس، وثانياً : انه يسعى الى ملاحظة ابرز تلك المصطلحات واحدثها شيوعاً خلال السنوات القليلة الماضيه فضلاً على انه يوفر مادة علمية متنوعة في مجالات مختلفة يمكن ان تكون متناثرة في مصادر اخرى عديدة، بمعنى ان هذا المعجم هو خلاصة لجهود آخرين في ذات الوقت الذي هو خلاصة لجهد المؤلف في عمليات البحث والتنقيب المستمرة، الامر الذي يوفر وقتاً وجهداً كبيراً على القارىء اولاً، وطلبة الدراسات العليا ثانياً، وتزود المتلقي بمعلومات تخص فروع المعرفة وتهيىء له التكوين العقلي الحر وتوسع افق تفكيره ، وكلي أمل ان يكون هذا المعجم اداة عمل ممتازة للقارئين.

ان هناك معاجم متنوعة تتميز بالشمول والتوثيق الفني من جهة، وبالموضوعية من جهة اخرى وتلك المعاجم لمؤلفين عظام وكتاب متميزين، وهذا المعجم لايضاهي ماكتبوه لكنه مستمد من طروحاتهم ومصطلحاتهم المذكورة في المعاجم والكتب متنوعة الافكار.

لقد توضينا البساطة في وضع المصطلحات الواردة في هذا المعجم الى جانب الثبت التعريفي الذي جاء في آخر الكتاب ليوفر عملية وصول سريعة الى المعلومة الواردة فيه عبر ملاحقة المصطلح ومتابعة الصفحات الواردة فيها من اجل ان تكون الفائدة اعم واشمل، يأمل المؤلف لجميع القراء والمثقفين عظيم الموفقية ووافر التقدم والنجاح...والله الموفق.


1
مصطلحات الإعلام
الجزء الأول

مصطلحات واعلام

الجزء الاول

الميتافيزيقيا Metaphysique :

تطلق على مجموعة بحوث او مقالات (أرسطية) كتبت باللغة اليونانية، وهي عدة كتب أي فصول جمعت في كتاب واحد، ومثل ذلك كتب (أرسطو) (علم الطبيعة physics) و(علم الأخلاقEthics) و (علم السياسة Politics) و(علم الاقتصاد Economics)، وأطلقت كلمة الميتافيزيقيا على كتاب (أرسطو) الرئيس المسمى بهذا الاسم مع انه لم يستخدم هذه الكلمة على الإطلاق فهي لم تظهر في العصر الهليني وإنما ظهرت في (العصر الهلسينتي Hellenistic Age) عندما اقام (اندرونيقوس Andronicus) المدرسة (المشائية peripateticism) وهي لقب أطلق على المدرسة الأرسطية بسبب إلقاء (أرسطو) دروسه على تلاميذه وهو ماشي في حديقة الليقون، وصنف (اندرونيقوس) الرئيس الحادي عشر لهذه المدرسة في (روما) كتب (أرسطو) وترتيبها ونشرها مع شرح للمدرسة الأرسطية، ووجد هناك مجموعة من بحوث (أرسطو) في الطبيعة (الفزيقا) فأطلق عليها اسم (ميتا Meta) اي ما بعد، و (فزيقيا Psics) اي علم الطبيعة، وإنها الكتب التي تلت كتب الطبيعة لكنها مع تطور المصطلح أصبحت وصفاً للموضوعات التي يدرسها العلم الذي يدرس تجاوز الظواهر المحسوسة (الوجود ومشتقاته) (الجوهر، العرض، التغير، الزمان والمكان، الوجود الإلهي)، والميتافيزيقا هي "العلم الذي يدرس الأسس الأولى أو المبادئ الأولى التي تقوم عليها المعرفة الإنسانية، وهذه الأسس هي أسس أنطولوجية (مفهوم الوجود) وكوزمولوجية (مفهوم الكون) ونفسية ولاهوتية وتشير الكلمة إلى العلوم المختلفة عن الطبيعة والمادة في كتابات (أرسطو) في العصور القديمة، وكان المقصود بكلمة "Meta" الإشارة إلى الفصول التي تلي مادياً الفصول التي كتبها في الفيزياء في المجموعة المحررة بعد وفاته، حتى أن(أرسطو) نفسه لم يطلق لفظ الميتافيزيقا على هذه الأعمال، بل أن (أرسطو) قد أطلق لفظاً مغايراً وهو "الفلسفة الأولى"، ومن هنا

كانت الكلمة لا تشير إلى التصنيف بل إلي الترتيب، كما أنها تدل على الطابع الفلسفي الذي احتوت عليه هذه المؤلفات مما أوجد الخلط بين الفلسفة والميتافيزيقيا، وإن التأمل المسمى بالميتافيزيقى ليس في الحقيقة سوى أصفى شكل من الميل إلى الوحدة وسد الثغرات الموجودة في لوحة الكون والبحث عن تفسير موحد عن العالم خارج نطاق العلم وهذا ما أشار إليه الأمريكي (و.جامس) بقوله : "ليست الميتافيزيقا سوى مسعى بالغ التصلب والعناد للتفكير بصورة واضحة ومتماسكة، كما أنها تعني طريقة خاصة في التفكير الفلسفي لتجاوز استنتاجات العلوم في القيمة والمدى" ومن هنا نرى أن الميتافيزيقا مصطلح يشير إلى المعرفة الأساسية بالموجود بوصفه موجوداً في كليته، كما أنها تبحث في الفكر والوجود والمطلق بالإضافة إلى اهتمامها بالنواحي الخارجة عن إطار الحس والمشاهدة المادية والتي لها القدرة على ترك بصماتها على الثقافة المجتمعية وخلق مفاهيم ومعتقدات تؤثر على العادات والأعراف السائدة للمجتمعات، وترتبط الميتافيزيقا بالذاكرة الجماعية للشعوب من خلال الأديان والأنظمة العقائدية، والأساطير المقدسة والوقائع التي حدثت في الماضي السحيق في زمن البدايات وغالباً ما تحكي واقعاً أو خيالاً، وهي تفرض نفسها على معتنقيها من خلال نسق كامل من المعتقدات يتم توارثه عبر الأجيال بطريقين الأول: بشكل إرادي واع نتيجة للتأثير الذي يمارسه كل جيل على أفراده بواسطة التعليم والتربية والثاني : بشكل تلقائي لا إرادي ولا واع وهو ما سمي بالذاكرة الجماعية والذي يؤكد أنها هي الأساس الرابط للمجتمع فهي تعمل على تحديد مجمل البنى التشكيلية كأنساق ثقافية لا واعية تعطي دلالة ومعنى لما هو أسطوري أو تاريخي أو واقع في حياة الشعوب، إنها تعطي القواعد المنظمة للعلاقات الاجتماعية والثقافية بشكل معين مستمد مما تختزنه الذاكرة الجماعية من ماضيها السحيق من بنية وجودها التاريخية اللاواعية، كما تعد الميتافيزيقا فرع من فروع الفلسفة التي تبحث في المبادئ الأولية للعالم، وحقيقة العلوم، وتنقسم اهتمامات الميتافيزيقا إلى دراسة طبيعة الوجود، وتفسير الظواهر الأساسية في الطبيعة، ومستويات الوجود، وأنواع الكيانات الموجودة في العالم والعلاقة بينها، كما تختص بدراسة الكون ونشأته ومكوناته، هذا بالإضافة إلى دراسة التصورات التي يتمثل بها الإنسان رؤيته

للكون بما فيه الوجود، الزمان والمكان، قانون العلة، الاحتمالات، وأشارت كلمة فلسفة لا إلى الميتافيزيقا وإنما إلى علم المنطق والأخلاق والفيزياء والتي صنفها الرواقيون على أنها مجموع العلوم الفلسفية، ومن هنا نبع السؤال : هل الفلسفة ميتافيزيقا أم أنها فلسفة أولى تقوم على دراسة الموجود بوصفه موجود كما تقوم على دراسة المنطق الأكثر ارتفاعاً أو علواً عما هو موجود، إن الميتافيزيقا تتداخل بشدة مع كل فرع من فروع البحث الفلسفي، كما أنها تهتم بدراسة أسئلة فلسفية تتعلق بالطبيعة والبنية العامة للعالم الذي نعيش فيه، فعندما نتناول مشكلات في فلسفة علم النفس، أو فلسفة الرياضيات، أو فلسفة الدين، سرعان ما نواجه حتماً قضايا وتساؤلات ميتافيزيقية، ويعتبر (بارمينيدس) أحد أهم مؤسسي الميتافيزيقا، اذ تمثل الميتافيزيقا لب الفلسفة وقد اتخذت دراسة الواقع موضوعاً لها، من حيث طابعه الأساسي ونظامه وما يدور فيه وبدت الميتافيزيقا في نظر (أرسطو) دراسة مفردة شاملة لما هو أساس في الوجود برمته اذ قام (أرسطو) بتصنيف جميع الأشياء وإدراجها تحت مقولات كالجوهر والكيف والمقدار فلقد أراد (أرسطو) فهم الطبيعة الأساسية للواقع وحقائقه القصوى والمبادئ الأولى والماهية الكامنة، كانت الميتافيزيقا قبل عصر النهضة هي عنصر المعرفة الرئيسي والمصدر الأكيد لمعرفة الماورائيات والعلم الوحيد الذي يحمل الإجابات عن الكون والإله والوجود والمطلق، كما سجل (عمانويل كانط) في كتابه "نقد العقل المحض "أن الميتافيزيقا بوصفها معرفة نظرية يصوغها العقل صياغة معزولة عزلة تامة تقفز تماماً فوق تعاليم الخبرة، فالعقل وحده غير قادر على تقديم الدليل على وجود الله كما أنه غير قادر على تفسير الكون والوجود، أي أنه غير قادر على معرفة أو تفسير المطلق اما في العصور الحديثه فقد بدأت الفلسفة منذ القرن السابع عشر في إضافة تصورات وفلسفات حديثة، ونظراً للقفزات التي قفزتها الميتافيزيقا، فقد أضيفت المشاكل التي لم تعتبر أصلاً في إطار الميتافيزيقا إلى صلبها، بينما بعض المشكلات الأخرى والتي اعتبرت مشكلات ميتافيزيقية على مدى قرون أصبحت الآن تحال إلى مذاهب فلسفية منفصلة، مثل فلسفة الأديان، فلسفة العقل، فلسفة اللغة، فلسفة العلم وفي بعض الحالات الأخرى، أصبحت موضوعات الميتافيزيقا تقع بالكلية في علوم

مثل علوم الفيزياء والطبيعة، التي جعلتها جزء منها، كما حدث في نظرية النسبية في النصف الأول من القرن العشرين للعالم (ألبرت أينشتين).

العود الابدي :

وهي نظرية تعود للفيلسوف (فريدريك نيتشه)، ولا يطبقها على الأدب وحده بل على كل أنواع الفنون والاقتصاد والأخلاق، وخلاصة هذه النظرية : ان البشرية تتأرجح بين مرحلتين او بين نوعين (الديونيسية والابولونية) الأولى: تمثل الشهوانية الجامحة، والثانية تمثل الروحانية المتسامية، وتخضع كلتا المرحلتين الى تكرار وتنحصر جميع النشاطات الادبية والفنية والموسيقية ضمن هذين النوعين وليس معنى أن كل واحدة منها تنفي الأخرى نفياً قاطعاً، فالأمر يتعلق بسيادة هذه او تلك وغلبة الواحدة على الأخرى لا تؤدي الى الوحدانية بمعنى التفرد فالصراع يظل قائماً، فإذا كانت (الديونيسية) تمثل الأخلاق والآداب الارستقراطية فان (الابولونية) تمثل الغوغاء والدهماء.

سيجموند فرويد Sigmund freud :

طبيب نمساوي، مؤسس مدرسة التحليل النفسي، عمل على التداعي الحر، مؤكداً ان الطاقة المسببة لأعراض الهستيريا التحولية طاقة جنسية، أثارت نظريته في تطور الغريزة الجنسية منذ الطفولة الأولى، وفي عقدة أوديب سخط أطباء الإمراض العقلية وعدد ممن كانوا قد انظموا الى حركته، منهم (أدلر) (ويونك)، ومن أهم كتبه " تفسير الأحلام" و "ثلاث رسائل في نظرية الجنس" و" مدخل الى التحليل النفسي" و"مافوق مبدأ اللذة" و" مقدمة في التحليل النفسي" و"حياتي" و"التحليل النفسي" وغيرها وقد حاول (فرويد) تطبيق نظريته في تفسير نشأة المجتمع والدين والحضارة وتطورها، وكان لنظريته أعمق الآثار في الدراسات النفسية والاجتماعية وفي التربية والفن والأدب، ويرى (فرويد): ان اللاشعور وعلاقته بالإبدأع الفني من المحاولات التي تفسر نشأة العمل الفني وإبدأعه، وكذلك التفكيك العلاجي للتحليل النفسي والمسمى (التداعي الحر) والذي يقترح استخدام التداعي بين الأفكار والكلمات واستدعاء أحلام اليقظة، بإعتبارها وسيلة للخلق الفني، ولهذا فإن فرويد يرى:"أن الفن وسيلة لتحقيق



الرغبات في الخيال، تلك الرغبات التي أحبطها الواقع، وان الفنان هو انسان محبط في الواقع، لأنه يريد الثروة والقوة والمجد، لكن تنقصه الوسائل للوصول الى تحقيق هذه الرغبات"، هذا ويرجع الفضل الى (سيجموند فرويد) مؤسس نظرية التحليل النفسي في انه أضاء جانباً مظلماً من الحياة النفسية للإنسان وفي اكتشافه تلك الحقيقة المهمة وهي إن جزء كبير من حياة الإنسان العقلية لاشعوري، وان هذا الجزء اللاشعوري هو صاحب التأثير على سلوك وأفعال الفرد سواء كان ذلك الفرد سوياً او مريضاً عصابياً، ولقد ألهمت هذه الكشوف الفنانين والشعراء للغوص داخل أعماق النفس الإنسانية وإبداع أروع الأعمال الفنية التي تحاكي عالم الإنسان الحقيقي، ذلك العالم المجهول والغريب، عالم اللاوعي واللاشعور، ويرى (فرويد) ان الإدراك الحسي والشعور تجارب مباشرة لأمر ما تحصل للشخص في الحال، اما الذكريات والفكر على الجانب الأخر ما هي الا إحضار ذهني للتجارب السابقة، فمن اجل ان تصبح الفكر والذكريات شعورية من الضروري ان تصاحبها اللغة، فالفرد لا يستطيع ان يفكر، او يذكر ما لم يكن ما يفكر به او يتذكره ملتصقاً بالكلمات التي رءاها، او سمعها، ونتيجة لذلك فهو غير قادر من الناحية الشعورية على تذكر التجارب التي حصلت له زمن الطفولة قبل بدأ النمو اللغوي. وهو من ثم غير قادر على تذكر التجارب الأولى، التي يمكن ان تكون لها أهمية حاسمة في تكوين الشخصية، ان الذكرى او الفكرة التي تسبق الشعور تصبحان شعورية بكل سهولة لان المقاومة ضعيفة، اما التفكير او التذكر اللاشعوري فيواجهان وقتاً صعباً ليصبحا شعورياً لان القوة المضادة (الرادعة) تكون قوية، لقد وضع (فرويد) تصويره للجهاز النفسي، ويتعلق الأمر بالتنسيق بين أربع زمر من الأفاعيل النفسية، بأقرب الصور الى الواقع، وتتألف الافعولة الأولى من حالات نفسية شعورية (حالياً)، اما بين الزمر الثلاث الأخرى فيظهر ما قبل شعوري: وهو مجموعة أفاعيل لا شعورية (حالياً)، ولكنها تقبل الاستدعاء الإرادي، وبعد ذلك تأتي زمرتا الأفاعيل اللاشعورية للمعنى الدقيق للكلمة هما اللاشعور الكابت، واللاشعور المكبوت.

مجتمع مابعد الصناعي :

او ما يسمى أيضاً "بالمجتمع المبرمج" وهو تعبير أدق من المجتمع مابعد الصناعي الذين لا يعرف إلا بالمجتمع الذي سبقه وجاء هو بعده، ذلك المجتمع الذي يحتل فيه الإنتاج والانتشار الكثيف للخيرات الثقافية المكانة المركزية التي كانت مكانة الخيرات المادية في المجتمع الصناعي، وماكانت عليه صناعة المعدن والنسيج والكيمياء وكذلك الصناعات الكهربائية والالكترونية في المجتمع الصناعي فكذلك حال أنتاج المعارف وانتشارها والعناية الطبية والإعلام وبالتالي التربية، والصحة، ووسائل الأعلام في المجتمع المبرمج، وكذلك يعرفه(تورين) المجتمع مابعد الصناعي كمجتمع تخلى فيه أنتاج المنتوجات المادية عن مكانه المركزي لإنتاج المنتوجات الثقافية.

الليبرالية Liberalism :

هي اتجاه عقلي يسعى في ضوء افتراضاته لأن يحلل العلاقات الثقافية والأخلاقية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية في المجتمع الإنساني وتؤكد على تعبير الإنسان عن ذاته، واي محاولات من السلطة لوضع حدود صناعية على الأفراد وتدخل لا مبرر له وضد حرية الفرد، فالليبرالية ضد الحد من حرية الفرد سواء في الأخلاق او الدين او الثقافة او الاجتماع او الاقتصاد او السياسة ولكن المفهوم لم يكن دائماً بذالك الاتساع وإنما تبلور في شكل الحرية السياسية على أساس انها مدخل للحريات الأخرى فكان دائم السعي الى جعل مدخل الدولة يتم في اضيق الحدود بحيث يصبح دورها حماية الحريات الفردية، حرية الفرد وحرية الجماعة، وتقوم الليبرالية على التمييز بين المجتمع والدولة، وبين الفرد والسلطة، وتعتبر ذلك التمييز طبيعياً، إنها ترفض هيمنة الدولة على المجتمع أو استيعابها له، كما ترفض الفوضوية، أي تمرّد الأفراد والجماعات على النظام السياسي ومقاومتهم لكل سلطة، ويمكن لليبرالية أن تجد صياغتها في نظرية الفصل بين السلطات، أو في مذهب العقد الاجتماعي أو في «الدفاع عن إستقلالية الفضاء الاقتصادي الخاضع لنظام محايث للسوق»، ثمّة إذن صياغات أو ترجمات مختلفة للتصوّر الليبرالي تتجلّى في تنوّع اتجاهاته وتعدّد مفكريه واختلاف إسهاماتهم،

من (لوك وهوبز وسميث وتوكفيل وكونستون ...إلى ريمون آرون وفريديريك هايك) وغيرهما، ومن الثورة الإنجليزية سنة 1688 إلى الثورة الفرنسية 1789 وصولاً إلى الليبرالية المعاصرة، أو ما يسمى اليوم بـ «النيو ـ ليبرالية»، مسار طويل ومتعرّج شقّه مفكرون مختلفون ساهموا في تشكيل البراديغم الليبرالي، ويمكن القول إن الليبرالية تبلورت من خلال ثلاثة اتجاهات رئيسية تكوّنت بحسب المكانة التي اتخذها هذا الجانب أو ذاك من جوانب الوجود البشري، وكذلك بحسب التقييم المختلف للحرّيات الأساسية، فالليبرالية السياسية تُولي الحرّية السياسية مكانة مميّزة، وهي بالتالي تجعل من السياسة النطاق الأول لممارسة الحرية الفردية، وكذلك لتحديد وجهة المجتمع ككلّ، وأمّا الليبرالية الإقتصادية ومدارها المُلْكية الفردية والحرية الاقتصادية بأعتبارهما مترابطتان ارتباطاً جذرياً، ولا معنى للحرية إلا إذا تجسّدت في ملكيّة الفرد لوسائل الحفاظ على حياته واستمراره، كما لا تكون المُلْكية ممكنة إلا إذا كان حقّ الفرد في الحريّة حقاً فعلياً، أي إذا كان مستقلاً عن كلّ سلطة، وأما التسامح الدّيني، كتوجّه ليبرالي، فهو يتأسس على حرية الفكر بصفة عامة وعلى حرية الوعي الديني بصفة خاصّة وهو يقوم على مبدأين اساسيين: 1) فصل السلطة السياسية عن السلطة الدينية، 2) إقرار حقّ الفرد في تبنّي ما شاء من آراء وعقائد وقناعات يراها ملائمة لخلاصه الرّوحي، إنّ هذا التمييز هو بطبيعة الحال تمييز نظري ولا يعني اختزال الليبرالية في توجّه معيّن، لأنّ كلّ هذه التوجّهات يمكن أن تلتقي عند مفكّر واحد كـ (جون لوك) على سبيل المثال، كما يمكن أن يَتمَّ التّركيز، لدى مفكّر معيّن، على تصوّر ليبرالي محدّد كما هو الحال عند (بيار بايلPierre Bayle)، الذي أكدّ على حرّية الوعي وعلى ضرورة التسامح الديني أو عند(آدام سميث) الذي جعل الحرّية الاقتصادية محور تفكيره، وينبغي أن نشير إلى أن بروز توجّه ليبرالي معين إنّما يكون عادة مرتبطاً بظرف أو بحدث تاريخي حاسم، لنذكر مثلاً (بنجامين كونستون) الذي أكّد على الحرّية السياسية في المناخ السياسي المميّز لفترة ما بعد الثورة الفرنسية ، والليبرالية الكلاسيكية وهي لا تعني حرية اقتصاد مطلق، وأيضاً لا تقول بدولة الحدّ الأدنىEtat minimal ، بل إن مفكريها أكّدوا على ضرورة تأطير الحريات

الاقتصادية بواسطة المؤسسات الحقوقية والسياسية، وقد عبّر (سيسموندي) Sismondiفي بداية القرن التاسع عشر عن هذه الفكرة في كتابه (مبادئ جديدة في الاقتصاد السياسي) 1819، اذ أراد هذا المفكر ذو النزعة الإنسانية أن يوفّق بين «تقنيات الاقتصاد الليبرالي وغايات المجتمع السياسي، فأذا كان هدف المجتمع الليبرالي هو السعادة في كل الوضعيات فمن الضروري تدخّل المشرّع والحكومة لبلوغ هذا الهدف، إنّ محاولة المزاوجة بين الليبرالية الاقتصادية كمذهب وممارسة في مجال الاقتصاد والليبرالية السياسية بأعتبارها جملة الحريات السياسية اللازمة لتحقيق الرفاه والسعادة للأفراد ليس أمراً جديداً إذن، هذه المزاوجة تتم من منطلق أن الأمر يتعلّق بمجاليْن إجتماعيين مترابطين: الاقتصاد والسياسة، لا يتحقّق ازدهار اقتصادي أو رفاه اجتماعي دون حريات سياسية وحقوق مدنية، أي دون ديمقراطية، ويعبّر(بينوا) P. Bénoit عن هذا المعتقد الليبرالي بقوله: "لا توجد حرية الإنتاج والاستهلاك دون حرية الاختيار، وهي المَلَكَة التي لا يعترف بها الأفراد سواء كانوا منتجين أو مستهلكين، إلا في إطار الليبرالية السياسية".

روبرت فنتوري Robert Venturi :

(1925-) معمار ومنظر أمريكي يرى ان الشكل حر ولا يرتبط بالضرورة مع تكنولوجية التصنيع ولا يخضع أليها، بل يرتكز على اختيار الإرادة الحرة لفكر الفرد لوحدها، ومن هذا الموقف النظري نشأت عمارة مابعد الحداثة، فهو يقول " ان ما أحبه في الأشياء، هو ان تكون مركبة بدل ان تكون صافية وصادرة عن توافق بدل ان تكون صادرة من أيدي معينة وغريبة بدل ان تكون ملتوية، ومشتبهاً بها، بدل ان تكون ذات مقاطع واضحة وأكثر تضاداً من أن تكون ضعيفة الشخصية، وأكثر إشعاعاً من ان تكون ذات جاذبية مألوفة بدل ان تكون أصيلة، فيها اسهاب وزيادة بدل ان تكون بسيطة.

جين فوتريه jen Fauttrier :

فنان فرنسي ومن أهم رواد الفن اللاشكلي وكانت تقنياته تقوم على وضع عجينة لون سميكة في وسط اللوحة ضارب الى البياض، هذه العجينة



تشكل بروز غير متساو ذا نطاق غير واضح وغير منتظم ثم تأتي طبقة خفيفة من اللون المائي او من الغواش وبضعة خطوط محفورة او مرسومة بريشة عريضة فتكسب كلها هذه العجينة لوناً ونبرات وتجعل لها في بعض أجزائها ملامح أكثر وضوحاً مع إضافة مسحوق الباستيل مما يزيد من نعومة التكوين ويبرز طابعه اللذيذ، ويعتبر المصور (جان فوتريه) واحد من أهم هؤلاء المصورين، ففي أعماله يظهر السطح بملمس وخشونة بارزة وكأنه سطح لأحد جدران الكهوف البدائية التي يمكن الحفر والكشط عليها، كما يظهر مدى السمك والتكتل اللوني والعجائن المتصلبة فيها، ولقد جاءت دائماً مواده المستعملة في الرمادي بدرجات طبيعية تقترب من المواد الخام البيئية، ويعتقد (فوتريه) أن فنه مجرد "تنويعات ملمسية على السطح"، بدءاً من الأوراق الملصقة وحتى المواد الصلبة، وهو بذلك يتجه إلي الطبيعية بشكل كافٍ ومباشر أكثر من أي فنان تجريدي آخر، انه لا يتم عمله من خلال نظام ذهني، ولكن هناك منطق ما يحكم الفعل الفني لديه يتفاعل مباشرة مع ملمس لوحته، ويقوم بعملية بناءها وتجسيم سطحها بأشكال خاصة نابعة من تحكمه في المادة.

الزمان Time :

وسط متجانس غير محدود تمر فيه الأحداث متلاحقة، والمدة جزء منهُ، وقد يطلق على مدة معينة، وعده (أرسطو) مقياس الحركة وفرّق بينه وبين المكان، وما دامت الحركة متصلة فالزمان متصل و يقول (أبن سينا) (الزمان مقدار الحركة المستديرة من جهة المتقدم و المتأخر) اذ ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ان هنالك نوعان من الزمن هما الزمن الدال وهو بعد زمني لدال خبر، (مثال : يمكن الحديث عن سنته في سطر واحد وألف سطر) فضلاً عن زمن المدلول وهو بعد زمني لمدلول خبر في التعبير، وان الزمانية تقوم على إنتاج أثر المعنى وتحويل النظام السردي إلى قصة وهي شرط أساسي لأي إبداع تاريخي، مهما كانت درجات تجاوز الواقع، بينما عند المفكري الإسلاميين، نجد (ابن سينا) يقول عنه : " الزمان مقدار الحركة المستديرة من جهة التقدم والمتأخر" وعند المتكلمين متحدد معلوم يقدر به متحدد آخر موهوم، كما يقال آتيك عند

طلوع الشمس، وعند (كانت)نجده " صورة أولية ترجع الى الحساسية الداخلية بصفة مباشرة والى الحساسية الخارجية بصفة غير مباشرة، كل إحساس إنما هو حدس نفسي له موضعه من الزمان"، وعند (برجسون) تغير مستمر متصل يصبح معه الحاضر ماضياً ويأبى الذهن ان يظل في التيار الزمني بفكرة معينة فالزمان مرتبط عنده بالديمومة.

المكانSpace :

وسط غير محدود يشتمل على الأشياء، وهو متصل و متجانس لا تمييز بين أجزائهِ، ولهُ ثلاثة أبعاد : الطول، العرض، و الارتفاع، ويمكن بناء أشكال متشابهةً فيهِ، فإن إنتفى فيهِ أحدى هاتين الخاصيتين أضحى فراغاً في الهندسة غير الإقليدية، و هو بهذا تصور عقلي محيط بجميع الأجسام، و إذا جمع بين الزمان والمكان في تصور واحد نشأ عنها مفهوم جديد هو (المكان الزماني) أو (الزمكاني)، و الزمان عرفه اللغويون ومنهم ابن منظور بأنه " الموضع وجمعه أمكنه وأماكن " وهو " في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، والدليل على ان المكان مفعل، ان العرب لا تقول في معنى هو مني مكان كذا وكذا الا مفعل كذا وكذا، بالنصب "، وللمكان مرادفات تستعمل في اللغة للدلالة عليه، منها : المحل، ألاين والملاء والحيز والموضع والخلاء، فالمحل يطلق عندهم على البعد، واما الأين، فعندهم هو سؤال عن مكان، وهي مغنية عن الكلام الكثير والتطويل، ذلك انك اذا قلت اين بيتك أغناك ذلك عن ذكر الأماكن كلها وهو اسم لأنك تقول من اين، اما الملاء فهو لغة ضد الخلاء، ويطلق على المتسع من الأرض.. والحيز احد الألفاظ التي تورد بكثرة مرادفا للمكان فأنه لغة، يعني "الفراغ مطلقاً سواء مساوياً لما يشغله ام زائداً عليه او ناقصاً عنه يقال زيد في حيز وسيع بسعة جمع كثيراً وفي حيز ضيق لا يسعه هو بل بعض أعضائه خارج الحيز كذا قيل، وفي اكثر كتب اللغة انه المكان "، واما الموضع او الوضع فأنه يرد عند اللغويين على إن " اسم الظرف مكاناً "، وقد أنشأ المفهوم الاصطلاحي للمكان بعداً فلسفياً مع الفلسفة اليونانية فأخذ يتميز من غيره من المفاهيم الأخرى كالحركة والزمان والتناهي واللاتناهي والجسم

الطبيعي، ويعني المكان فلسفياً، هو ما يحل فيه الشيء او ما يحوي ذلك الشيء ويميزه ويحده ويفصله عن باقي الأشياء، اذ عد عند (أرسطو طاليس) ليس محلاً وعند (اقليدس)هو ذو ثلاثة أبعاد (الطول والعرض والعمق) وعند (أفلاطون) يُعَدُّ المكان بأنه حاوٍ وقابلٌ للشيء، وفي الفلسفة الإسلامية نجد (الكندي) يعرف المكان بتعريفين يَدُلّان على معنى واحد، هما اولاً: نهايات الجسم وثانياً: التقاء أفقي المحيط والمحاط به، مؤكداً ان العالم مملوء ولا يوجد في داخله خلاء لان العالم عنده متناه بالفعل، في حين عرفه (الفارابي) تبعاً لتعريف (أرسطو طاليس) " هو النهاية المحيط " كونه قد اقر ان لكل جسم طبيعي مكاناً خاصاً به يتدد به هذا المكان وينجذب اليه الجسم، وعند (أبي حيان التوحيدي) هو " حيث التقى الاثنان : المحيط والمحاط به، وأيضاً هو ما ماس من سطح الجسم الحاوي وانطباقه على الجسم المحوي ")، وعرفه(باشلار)، بأنه كل ما يرتبط بملامح الألفة، البيت، الكون، الذاكرة، الأركان، الزوايا، الانفتاح والانغلاق، التناهي في الصغر والكبر، ويعرفه الجرجاني : ((بأنه فراغ متوَهَّم)) ويقسمه على ثلاثة أنواع للمكان : الأول هو المكان المبهم الذي هو عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر غير داخل في مسماه كالخلق والإمام، والثاني هو المكان المعين وهو عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر داخل في مسماه كالبيت، فأن تسميته بسبب الحائط والسقف وغيرهما، والثالث هو المكان المحصور وهو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي وهنالك مرادفات للمكان مثل المحل، الحيز، الموضع، الخلاء.

سايكولوجيا المستهلك:

وتعرف أيضاً بالتسويق وإجراء البحوث المتعلقة بسوق إستهلاك السلع ورواجها وتشجيع المستهلكين على إقتنائها والإقبال عليها، وهي فرع من فروع علم النفس التطبيقي، يقوم من خلال تحليلات وضع السوق بدراسة حاجات المستهلكين المحتملين ورغباتهم مثلما يعنى بالتخطيط للحملات الدعائية و الترويجية اللازمة لزيادة المبيعات.

الخداع أو الإيهام البصري:

خداع تتعرض له حاسة البصر، ويشير عادةً إلى توّهم يتعلق بالصلات المكانية والعلاقات بين الأبعاد والمسافات، ينتمي هذا الطراز من الخداع إلى الفئة الموصوفة بالخداعات أو الأخدعة الهندسية، وتبدو فيه الأشياء والأشكال والخطوط على غير حقيقتها أمام الناظر.

الخداع الهندسي:

تطلق هذه التسمية عادةً على مجموعة من خداعات النظر أو البصر ومنها خداعات المسافة والإتجاه بشكل رئيسي.

خداع هرينغ:

أحد الخداعات الهندسية البصرية، حيث تبدو الخطوط المستقيمة المتوازية وكأنها منحنية صوب الداخل عندما يتم رسمها عبر سلسلة من الخطوط المتشعبة عن نقاط خلف أطرافها، والمتقاطعة فوق الخطوط وتحتها.

الخداع الحركي:

ظهور الحركة في شئ ساكن وغير متحرك أو إدراك حركة مكانية حيث لا توجد أشياء تتحرك وينشأ أحياناً بفعل حركة نسبية، وأحياناً يعود إلى طبيعة الإحساس التالي في أعقاب حركة متواصلة من جانب الفرد أو إثر إختباره المرئي للحركة.

الفن الحركي kienetic art :

مصطلح في الفن نشأ في العشرينيات على يد (بوتوشيوني) وتطور على يد (دوشامب) الذي نقل الحركة الى الفن التشكيلي وهذا المصطلح يوناني الاصل اذ ان التقنية الجديدة اعطت تطور للفن الجديد واصبح يوظف الابتكارات العلمية الجديدة في الفن بتكنولوجيا تعبيريه متطوره فقد ارتبط الفن البصري بالحركية ذلك ان التكوينات المتلاحقه والمستفزة للبصر تكاد تكون حالة من الوهم الجميل بدينامية الحركة المبتغاة التي تؤسس لاسقاطات العمل البصرية اولاً

والذهنية الايجابية للمتلقي التي تسمح بتعدد القراءات ثانياً بعد ان تم حثه على المشاركة الفاعلة في عمل الفنان لأن التعبير لهذا الفن يمتلك الخاصية الديناميه/ الحركية التي تثير الصور والاحاسيس الخداعه لدى المشاهد، ان مجال الفن الحركي يشمل اعمالاً تدخل ضمن مايسمى بـ (الضو- حركية) التي تجمع بين الضوء والحركة وبفضل ماتوصلت أليه من انطباعات تناغمية – لونية فأن لهذه الاعمال تأثيراً بصرياً رئيسياً تدفع المشاهد للمشاركة الحركية، ولقد كانت بعض الاعمال الحركية تتكون من الآت هائلة من الحديد والالمنيوم والنحاس مع طاقات حركية موجودة داخلها تجعلها تعمل وتهتز والاعلام ترفرف والاضواء تومض ومنها ماكنات (تانغلي) التي تدين بالكثير الى (التكوينات الميكانيكية) التي انتجها (بيكابيا) في ذروة الفترة الدادائية مابين عامي (1917- 1919) والتي كانت نماذج لمكائن عاطلة لكن ماكنات (تانغلي) بالكاد تعمل فهي تئن وتتأوه دون ان تؤدي وظيفة ما ومع الحركية يتحول الفن من مجرد النظر فحسب او امتاع الفكر والخيال الى امتاع كلي للمشاهد فالمشاهد قد يشارك في العرض الحركي ويتلمس واحياناً يشم وبذا يكون جزءاً من عملية العرض الفني او جزءاً من اللوحة الفنية ذاتها، ويقصد بالفن الحركي هو الفن الذي يتضمن حركة، وقد جاءت هذه الكلمة من الكلمة اليونانية (kinesis) وتعني حركة أو (mobile) وتعني متحرك أو نقال، بيد إن الفنان الحركي غير مهتم بتقديم حركة، لكنه مهتم بالحركة نفسها كجزء متمم للعمل، وإن الفرق بين الحركة الفعلية والممثلة غير كاف بنفسه لتمييز الفن الحركي من الأشكال الأخرى، لأن العمل في الفن الحركي يجب أن يمتلك مواصفات أخرى بجانب الحركة، إذ إن التأثيرات الملائمة للفن الحركي يمكن أن تنتج من حركة المتفرج أمام العمل أو بإستعمال المتفرج أو تعامله مع العمل ويكفي أن نقول هنا بأن عمل الفن البصري الذي قد يعتبره البعض فرعاً من الفن الحركي، فإنه لايمثل حركة، لكنه يعطي إنطباع حركة فعلية (واقعية)، وفي الفن البصري (إن العمل نفسه يظهر أنه يتحرك)، وان الفن الحركي في اوج شهرته كان له وجهتان تعارض احدهما الاخرى وتعززها في الوقت نفسه :

اولاهما : ذات طابع استعراضي تقليدي، اذ ان كثير من الفن الحركي كان فناً للعرض وطموحاته بيئية.

وثانيهما : ذات طابع بحثي علمي او شبه علمي كان قد وضع لبنته جماعة البحث في الفن التصويري اذ ابتكر (خوليو لي بارك) احد المنتمين الى جماعة البحث في الفن البصري، تخريجات تنتسب في جزء منها الى المختبر وفي جزءها الآخر الى معرض التسلية، كآلات التسلية ومدن الالعاب، انها تجارب مع المكننات وتجارب حول نفسية المشاهد، مرايا ومشاهد وكرات تتدحرج من خلال متاهات معقدة، لقد اشتغل (لي بارك) كل هذه الاشياء أي انه فنان تقليلي، بمعنى أي شيء يفعله لايبدو ثقيلاً جداً او جدياً جداً انه لا يدعوا المشاهد الى قراءة مغزى في مايراه، بل الى التجاوب معه فحسب أي ان المعنى هنا هو كل ما يتعلق بالسطح والمعطى مع الصورة بلا عمق بدون احالات فكرية مرهقة، بل رغبة وسعي الى اللذة والمتعة وظهرت مجموعة من الأعمال التي كانت الحركة فيها تمثل الفكرة الاساس لذلك العمل منها على سبيل المثال عمل الفنان(مارسيل دوشامب) الذي اسماه حركة (Mobile 1913) والمتمثل بعجلة دراجة موضوعة على مقعد، اذ ان عبارة الفن الحركي اصبحت متداولة على نطاق واسع ودخلت في كتابات المؤرخين ونقاد الفن عام 1960 وقد اسهم في انتشار هذا الفن التطور العلمي والتقني في الستينيات وما رافقه من تحول في مفاهيم الانسان وعلاقته بالعالم ومفهومه للكون والسرعة والزمن، فضلاً عن تزايد الاستهلاك والوفرة وانتشار وسائل الاعلام الالكترونية والمطبوعات ووسائل الدعاية والتلفزيون والسينما.

الإدراك الحسي:

هو العملية التي يصبح فيها المرء واعياً على الفور لشئ ما، ويقال للإدراك حسياً عندما يكون ذلك الشئ الذي نعيه على الفور هو الشئ الذي يؤثر في أحد أعضاء الحس لدينا، وهناك نظريات عديدة في تعليل الإدراك ومقوماته وكيفية

حدوث الإحساس بوجود الأشياء الخارجية وعلاقات هذه الأشياء، ودور الخبرة الماضية في تفهم المدرك، والعلاقة بين الحواس والمنبهات، حيث إن الإدراك الحسي عملية إيجابية تتطور عبر الزمان، وتتألف من لحظات أو مراحل، وهي ذاتها التي يمر بها الإدراك الجمالي مثل (الحضور والتمثل والتأمل الباطني الانعكاسي)، فالإدراك الجمالي يكون موحداً، فهو من ناحية يوحد الموضوع الجمالي، وفي نفس الوقت يكون أشبه بتيار مؤلف من لحظات متصلة يتم تعميقها عبر الزمان حتى يتم تبلور الإدراك الجمالي، أو بمعنى أدق حتى يبلغ الإدراك ذروته عندما يبلغ الموضوع الجمالي، وأن كل إدراك تام ينطوي على فهم معنى والإحاطة به، فالإدراك الحسي كما يقول (مايكل دوفرين 1910- 1984) (ليس تسجيلاً بطريقة سلبية لتلك المظاهر التي تكون في ذاتها بلا معنى وإنما هو معرفة، فإن ندرك يعني أن نعرف، أي نكتشف معنىً داخل المظاهر التي تبدو لنا)، وقد يرتبط الإدراك الجمالي مع الموضوع الجمالي بلحظات ثلاثة تترتب بكلية واحدة، لأن الموضوع هو موضوع مدرك، وأن هذه اللحظات تتمثل بالآتي:-

أ- **الحضور والغياب**: يعد المحسوس العياني الأكثر خصوصية بوصفه موضوعاً مدركاً، وأن البداهة والشمولية تحملها صلات الماهية، فإنهما بإثبات من الحضور الملموس الذي يرى (هوسرل) فيه أن المحسوس ليس الأشياء فقط، أنه كل ما يرتسم فيها، كل ما يترك أثره فيها، حتى بصفة الحياد وكنوع من الغياب، وما يمكن إدراكه بالتجربة بمعنى الكلمة الأصلي، الكائن الممكن عطاءه بحضور أصلي ليس كل الكائن حتى ولا كل الكائن موضوع التجربة، وأن المفهومين (الحضور والغياب) يتداخلان وبتوافر أحدهما يكون الآخر، فإن الغياب يوجد في الحضور، والحاضر يعتمد على الذاكرة والتوقع (أي ما لم يعد قائماً وما لم يقع بعد) لفهم العالم ويترتب على ذلك وجوب أن تكون عناصر الغياب جزءاً من الحضور بالنسبة له لكي يكون ذا معنى، ويشير "ريد" بهذا الصدد إلى (أن الإنشاءات المخفية مؤلفة مما يبدو أشكالاً تصادفية دون رابطة جلية، لكن الغياب الخارجي لمثل هذه الرابطة هو برهان على حضورها الداخلي).

ب- **التمثل والخيال:** أن الموضوع الجمالي يستمد معناه من الأشياء التي تمثله، والموضوع المتمثل يوجد فقط من خلال -وفي- مظهر الموضوع الجمالي ولا يشير إلى شيء خارجه، أي إن الموضوع المتمثل يتم اكتشافه بشكل مباشر من خلال المظهر، الذي يقول بمفرده كل شيء، وإن المظهر في النهاية مظهر ذاتي، ومعناه يوجد في المظهر ذاته، أما الخيال فإنه يعمل على ظهور ورؤية المعنى، ووظيفته تبقى موجودة داخل حدود مظاهر الموضوع الجمالي، فالخيال وصورته ليست شيئاً يوجد بين مجموعة من الأشياء الأخرى، إنها تمثلاً وهي فعل يهدف إليه الوعي ويخلع عليه المعنى، والتخيل شأنه في ذلك شأن الإدراك لا يقوم على استكشاف منظور داخلي أو خارجي، بل أن معناه يتجه نحو موضوع قصدي له وجود متعال (ترانستند نتالي) حاضراً أمامي، وحضوره دائم في مجال الإدراك، لكنه يكون غائباً في حالة التخيل، وفعل الخيال (التخيل) يلغي وجوده الواقع، إذ يكشف التخيل عن قدرة الوعي في الانفصال عن الواقع، فلكي يستطيع الوعي أن يتخيل لابد أن (يعلق الحكم) على العالم، أي أن يبتعد عن العالم.

ج - **التأمل والشعور:** يعد الشعور معرفة خاصة أو تأمل عاطفي، وقدرة على قراءة خاصة وجدانية معينة تنتمي إلى الموضوع الجمالي أو إلى (العالم المعبر عنه) وهو يختلف عن الانفعال الذي يخص الذات وحدها، لذلك فالشعور (يتعالى) في الإدراك الجمالي على الانفعال الخالص، إذ إنه دائماً في حالة ترقب لإدراك أي موضوع يتمثل أمامه في نطاق الإدراك الممكن، وهذا الإدراك هو (الإدراك القصدي) يتجه تلقائياً قاصداً الأشياء ذاتها، مثلما تتجه الأشياء قصدياً نحو الشعور بمجرد أن تتمثل في مجاله الخاص لتصبح موضوعات لأفعاله الإدراكية، لذلك فإن هذه الخاصية القصدية المتبادلة بين الفعل والموضوع تعني أن أفعال الشعور القصدي هي دائماً في حالة ترقب مستمر لكي تمارس وظيفتها الطبيعية في الإدراك، الذي يؤدي إلى امتلاك الشعور بالمدركات المستمرة والموضوعات المتغيرة.

العولمة mondialisation :

مصطلح ظهر اولاً في مجال المال والتجارة والاقتصاد غير انه لم يعد مصطلحاً اقتصادياً صرفاً، فقد تم تداوله في البحوث الاجتماعية والسياسية والثقافية والفن على انه الظاهرة التي ستفرد العالم وتربطه بنطاق الاثير التكنولوجي، والعولمة ماهي الا مسمى جديد للهيمنة الامريكية (امركة العالم) ولاسيما ان الولايات المتحدة دخلت القرن الواحد والعشرين وهي تحاول جاهدة حسم موضوع زعامتها الكلية لعالم كان ولا يزال متغيراً تابعاً لمن يظهر القدرة على اعادة هيكلية العالم وجوهر العولمة يكمن في مضمونها وما ينطوي عليه من سياسات وتوجهات وقوى فاعلة تمثل مشروع الرأسمالية لادارة ازمتها الجديدة، ومن مظاهر عولمة الحياة الامريكية (الهامبرغر) (الكوكا كولا) والـ(Tv الدش) وانواع العلاقات الاسرية والتربوية والجنسية وغيرها، هذه الامور تجري عولمتها الآن لقد ظهرت العولمة نتيجة لهذا التطور التقني والصناعي ، حيث إنّ البضائع الاستهلاكية وأنماط الاستهلاك والأفلام والبرامج التلفزيونية والأغاني نفسها تنتقل في كل أرجاء المعمورة، وقد ظهرت العولمة كإفراز طبيعي لما بعد الحداثة بوصفها عملية ديناميكية مستمرة، إذ أنّ انتشار الثقافية الجماهيرية وبمسمياته الاستهلاكية والاتصال الجماهيري، كلها تعبر عن نتاج حضارة جماهير ليس إلاّ ، إنّ العولمة بمفهومها العام تعد تعميماً لأنموذجاً واحداً كونياً ، تأتي نتيجة المخاض الفلسفي الذي أخذ تطبيقاته العملية في الحياة الثقافية، بوصف الثقافة الغربية الحديثة -خاصة في مظاهرها الفلسفية- تمحور حول نفسها مع التهميش لكل العالم غير الغربي واصفةً إياه نمطاً متخلفاً ومعيقاً للتطور الإنساني، وقد وجدت العولمة في ما بعد الحداثة مسوغاً للإعلان والتصريح عن كل ما جاءت به من نتائج وأهداف لذلك فإنّ ما بعد الحداثة كانت مجموعة تناقضات فكرية وبنائية كما في حركات ما بعد الحداثة وفي ميادين الأدب والشعر، وكذلك ما حملته ما بعد الحداثة من تصورات جديدة متشظية تنأى بالحقيقة إلى مصاف الوهم والضياع والتشرد الذي عاصر الإنسان الأوربي في أعقاب الحرب العالمية الثانية إذ تتمثل العولمة في جوانبها الاقتصادية في فتح اسواق البلاد النامية امام الانتاج الغزير والمتنوع للشركات العالمية من خلال عمليات

اعلانيـة وتسـويقية جذابـة مـن شـأنها المـادة صـياغة شخصـيات الافـراد في هـذه المجتمعات، لكـي تـدفعها للـدخول في مجـال الاسـتهلاك مـن خـلال اعـادة صـياغة القيم السائدة في العالم عموماً وفي العالم الثالث خصوصاً، حتى ينظر الفرد لنفسه بأعتبـاره مسـتهلكاً في المقـام الاول وليس منتجاً غير ان ظروف الحداثـة في العـالم الثالث وتحت التطور الثقافي تقتضي ان الفرد ينتج اكثر مما يحتاجه بحيث يكون الناتج في متناول اشخاص اخرين يقضون اجازاتهم ووقت فـراغهم وهـي تختلـف عـن مجتمعات تعيش (من اليد الى الفم) فليس بأمكانها تقليد نظرياتها المتقدمة من دون تكلفة وعناء، ولفظ العولمة مشتق من العالم، وهـي العملية التي من خلالها تصـبح شـعوب العـالم متصـلة ببعضـها في كـل اوجـه حياتهـا ثقافيـاً واقتصـادياً وسياسـياً، كمـا هـي التـدخل الواضـح في امـور الاقتصـاد والاجتمـاع والسياسـة والثقافـة والسـلوك دون اعـداد يـذكر بالحـدود او الانتمـاء الى وطـن محـدد او دولـة معينة كما عرفت العولمة في اكتساب الشئ او الفكرة او المعلومة او السلعة طابع العالمية.

نظرية المحاكاة Imitation :

وهـي مـن النظريـات الجماليـة الـتي جـادت بهـا الفلسـفة الجماليـة اليونانيـة، أحالها (أفلاطون) إلى جمال الجوهر أي محاكـاة حقـائق علوية تقـع في عـالم المثل، بينما أشار(أرسطو) في (فن الشعر) على أنها لا تعني أن تصوير شـيء جميل ينعـزل عن الأخلاق والفضيلة، وإن محاكـاة الشيء لا تعني نقله جامداً وبصورة حرفية من الطبيعة، بل تعني خلق كائنات تامة الصورة بإضفاء الصورة والشـكل علـى المـادة، والمحاكـاة (imitation) لفظـة يونانيـة، لهـا معنيـان : فعـل مـا فعلـه الآخـرون أو عمـل شيء مماثـل لشـيء آخـر، فعنـد (أفلاطـون) المحاكـاة مرادفـة للمشـاركة والتشـابه والتماثـل وهـو يـرى ان الرسـم والـدراما والشـعر والأغـاني محاكـاة ولكـن بمعنـى ضيق، أنهـا صـور حسـية وتـأتي في الدرجـة الأخيرة من درجـات المعرفـة الأربـع وهـي التخيل، بل هـي خـداع، بينمـا عنـد(أرسـطو) نجـد الفـن محاكـاة الطبيعـة، في حـين نجـد(أرسـطو) يؤكـد بـأن الصـورة مـا هـي إلا محاكـاة ، فـيرى ان الفـن مـا هـو إلا ضرب من المحاكاة، إذ تدل لفظة المحاكاة هنا على ان نتاج الفن المحاكاة، إذ

تدل لفظة المحاكاة هنا على ان نتاج الفن (الصورة) ينشأ طبقاً لنماذج سابقة له بطبيعة الحال، فـ (أرسطو) يحاول ان يرتقي بالفن إلى مستوى يساعد على إظهار الحقيقة ويرى ان المحاكي (الفنان) إما ان يصور المرئيات كما كانت أو كما هي في الواقع أو كما يصنعها المتلقي أو كما يجب ان تكون، من هنا وجد(أرسطو) بأن موجودات العالم المرئي مركبة من مادة وصورة، المادة هي النسيج الخام الذي يشكل قوام الشيء المرئي والصورة هي الجوهر المدرك أو المعقول الذي نتجاوب معه، وهذا يعني أنه في الوقت الذي يفسر فيه (أفلاطون)الإنشاء الفني متطلباً إقامة تناظر بينه وبين الأنموذج الكوني العقلاني الذي يصنعه في عالم المثل ويفسر التأثر به بأفتراض علاقة مضاهاة الكون بالنفس الإنسانية في نوع من العلاقة الشبيهة ((بموازاة النظائر)) بمعنى ان (أرسطو) عندما ألغى ثنائية الكون الأفلاطوني، لم يعد أمامه من سبيل إلى الارتداد إلى الصورة التي يقيمها العقل للشيء المدرك (المرئي) بكونها حقيقة ذلك المرئي الذي لا حقيقة له سواها، فالفنان عندما يتجه نحو محاكاة الجانب الصوري من المرئي فأنه يكون محاكياً للجزء الحقيقي لا المزيف كما كان (أفلاطون) يعتقد وإذا أخذنا بالاعتبار الجانب الصوري من الشيء المرئي يدل على الماهية والجنس كما يفعل (أرسطو) فأن محاكاة الفنان له لا تكون محاكاة للفردي الجزئي، بل تعبيراً عن الحقيقة الكلية، وقد عبر بعض الفلاسفة عن المحاكاة بالتقليد أو التعبير، لكون ان الفن إما ان يكون تقليداً يساير الحياة المرئية ويتابع الحركة الزمانية، أو ان يكون تزييناً دالاً على وجود ذات شاعرة بصفاتها الذاتية الخاصة وكيانها المستقل أو ان يكون له كيان مستقل مكتفٍ بذاته، بمعنى آخر ان الصورة اما ان تكون مشيرة إلى شيء في الطبيعة المرئية (إلى مرئي) الخارجية كأن نرسم منظراً طبيعياً أو شخصاً، أو ان تكون الصورة مشيرة إلى شيء في طبيعة الفنان الداخلية من حيث ارتباطها بالخواطر أو ان تكون كياناً مستقلاً بنفسه.. ففي الحالة الأولى والحالة الثانية تكون الصورة (الفن) محاكاة لمصدر خارج عن طبيعة الأثر الفني نفسه، فهو في الحالة الأولى يحاكي جزءاً من العالم الخارجي وفي الثانية يحاكي جزءاً من العالم الداخلي ويسمى تعبيراً، بينما في الحالة الثالثة فالأمر مختلف تماماً لأن الفنان يحاكي شيئاً على الإطلاق، بل هو

يخلق تكوينه الفني خلقاً عديم الأشباه في كائنات العالم بأسرها، فالمحاكاة مثلاً نجدها – من وجهة نظر (أفلاطون) تقليد لعالم المرئيات الأشياء الظاهرة وليس الجوهر ولهذا فالأعمال الفنية تمثل منزلة دنيا في نظام الأشياء الموجودة في هذا العالم وان عالم الأفكار هو المقرر النهائي للحقيقة واللقيمة معاً، فقد أحال (أفلاطون) مصطلح المحاكاة على التقليد، يوصف ان الفنان مقلداً عن الطبيعة المرئية نقلاً حرفياً وهو مرآة للمرئي.

الابستمولوجيا Epistemology:

دراسة نقدية لمبادئ العلوم المختلفة وفروضها ونتائجها، تهدف إلى تحديد أصلها المنطقي وقيمتها الموضوعية تتقسم كلمة أبستمولوجيا الى مفردين : (أبستمي) الذي يعني في اللغة اليونانية القديمة العلم، ومفرد (لوغوس) الذي يعني في اللغة نفسها، الحديث، الخطاب، وبذلك يغدو المعنى الحرفي لكلمة (ابستمولوجيا – الحديث عن العلم)، وتعرف أيضاً على أنها (فلسفة العلوم) وهي بأختصار شديد (علم المعرفة) أو (نظرية المعرفة) حيث ان (علم المعرفة) هو فرع من الفلسفة متخصص بدراسة طبيعة المعرفة ومداها (أو حدودها) وهو يسأل أسئلة معينة مثل : ما هي المعرفة، كيف تكتسب المعرفة، ماذا يعرف الناس، كيف نعرف أننا نعرف، الكلمة أخترعت و أضيفت الى الإنكليزية عن طريق الفيلسوف السكوتلندي (جيمس فريدريك فرير)، فهي دراسة نقدية لمبادئ مختلف العلوم وفرضياتها ونتائجها بغية تحديد أصلها المنطقي(لا النفسي) وقيمتها ومداها الموضوعي، ويمكن ترجمة هذا اللفظ الأعجمي بعبارة"نقد العلوم"، بأعتبار النقد إيضاح تقويم يصدر حكماً في أمر بما له وما عليه معاً، إن لم يكن من الأفضل الحفاظ في اللغة العربية على اللفظ بصيغته الأجنبية بوجه الإطلاق، ونحن نميل لهذا الاتفاق، فهي نقد للعلم أكثر منها علم للعلم، فالأخير ينزع عنها صفتها الفلسفية، وكذلك فإن نظرية العلم تبدو حطاً من قدرها الفلسفي، إذ يُلحقها بالعلم ولا تبدو –كما هي عليه فعلاً- رؤية فلسفية وليست نظرية فحسب للعلم.

باومجارتن Bow mgarten 1762.1714

فيلسوف ألماني ولد في برلين وتتلمذ على يد (كرستيان وولف) في جامعة (Hall) تأثر بفلسفة (ليبتز)، وأصدر عدة مؤلفات فلسفية و لاهوتية، أهمها كتاب (الميتافيزيقيا) ومن ثم كتاب (الاستطيقيا) الذي عرض فيه نظريته الجمالية التي اقر فيها بأن كمال العمل الفني يكمن في تلبية شروط ما يسمى بـ(الوحدة في التنوع)، ويعد (بومجارتن) نقطة تحول هامة في نسبة الجمال إلى الشعور والإحساس دون العقل، وبذلك ميز التفكير الجمالي عن التفكير المنطقي، والفن عنده تعبير يوقظ الشعور، وهذا مختلف عن الجلاء العقلاني، ومادة الفنون ليست عقلية والقيمة الجمالية للعمل الفني تتناسب مع الحيوية الحدسية للصنعة المنصهرة للتجربة التي تبعثها، وقد رفض ربط الجمال بالقيم العلوية التي لا تدرك إلا بالعقل، وبذلك عرف (الاستاطيقا) (علم الجمال) بأنها لا تبحث في جمال الأشياء وعلاقة الجمال بغيره من القيم كالحق والخير، حيث تقتصر على المعرفة التي تكتسب بالإدراك الحسي، فالجمال هو كمال المعرفة ونقصها هو القبح وأوضح (بومجارتن) انه يمكن التفكير في الأشياء القبيحة بصورة جميلة إذا استبعدنا معرفتنا العادية بجمال الأشياء، كما يعد نقطة تحول هامة في تاريخ الفلسفة الجمالية حيث أنه أول من أطلق لفظ الاستطيقا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ليدل على العلم الخاص بالمعرفة الحسية، حيث عرف علم الاستطيقا بأنه علم المعرفة الحسية، ونظرية الفنون الجميلة، وعلم المعرفة البسيطة، وفن التفكير على نحو جميل، وفن التفكير الاستدلالي فهناك إدراك حسي وتفكير صرف، فالإدراك الحسي غامض في حين التفكير الصرف واضح كل الوضوح، وسبب هذا الغموض إن الجمال يكون الأجزاء الغامضة من الوعي بالبسيط، وحاول (بومجارتن) الانطلاق إلى مفاهيم أعلى في أسس الفكر فوجد أن الكمال يظهر في ثلاث مستويات : الحقيقة، والجمال، والخير، وعلى هذا فأن الجوهر الواحد يدرك بأشكال مختلفة، مثله في ذلك مثل الطائر المغني : التغريد يدرك بالسمع، واللون يدرك بالنظر، فمفهوم الجمال عنده يتمثل في الهارمونية بين الأجزاء فالجميل هو كمال المعرفة الحسية ونقصها هو القبح، ويعد (بومجارتن) مؤسس علم الجمال ويعرفه بأنه ((علم الاحكام

التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح)) وهذا هو التعريف الكلاسيكي، او بأنه ((المعنى الشامل لعلم ونظرية النشاط الجمالي للانسان)) والمضمون الجوهري للنشاط الجمالي هو تشكيل العالم وفقاً لقوانين الجمال، وهذا يفترض حتماً معرفة هذه القوانين وتكوين وتحقيق تصورات تقويمية تمتلك اهمية توجيهية للسمو بعملية الحياة الفردية والاجتماعية... وعلم الجمال بوصفه علماً، مهمته هي تقرير قوانين النشاط الجمالي واشكاله المختلفة واحوال تطورها، وكيفيات تحقيقها ومنظورات تطورها، وعلم الجمال يبحث في النشاط الجمالي بوصفه ملكة خلاقة عامة عند الانسان، من حيث هي تعمل في ارتباط كل ظاهرة (الطبيعة والمجتمع) حيث ان علم الجمال يعنى بالاشكال الخاصة للنشاط الجمالي التي تعمل على شكل مخروطي في تطور عملية الحياة الاجتماعية: الرقص، الشعر، الموسيقى، الفنون التشكيلية، المسرح، الفلم السينمائي، الخ))، وقد قصد (باومجارتن) الى ربط تقويم الفنون بالمعرفة الحسية، وهي معرفة وسط بين الاحساس المحض (وهو غامض مختلط) وبين المعرفة الكاملة، من حيث انه يهتم بالاشكال الفنية اولى من ان يهتم بمضموناتها وقد جعل (باومجارتن) مهمة علم الجمال، بوصفه علماً فلسفياً هي، التوفيق بين ميدان الشعور الحسي وميدان الفكر العقلي.

أيتين بونو دي كونديلاك Etienne Bonnot de condillac (1715-1780) :

من رواد الفلسفة الفرنسية، كان قسيساً لم يزاول الكهنوت قط، وإنما قرأ للفلاسفة المحدثين، اعتنق مذهب (لوك) وكان رائد الحسية في وطنه، وعرض هذه الحسية في كتابه(محاولة في أصل المعارف الإنسانية 1746) واتبعه بآخر (كتاب المذاهب 1749) الذي تعرض فيه للنقد لمذهب (ديكارت، ومالبرانش، وسبينوزا وليبتز، وغيرهم) من المعتمدين على العقل وحده، اشتهر بإذاعة مذهبه الحسي في وقت اشتدت فيه الحملة على الدين والفلسفة السلفية.

جان جاك روسو (1712-1778) Jean Jacques Rousseau

فرنسي الأصل، بروتستانتي المذهب، اشتهر من خلال فوزه بجائزة صحيفة أكاديمية (دي جون) حول مسألة (هل عاونت الفنون والعلوم على تصفية الأخلاق

؟) فكتب عن ذلك (مقال في العلوم والفنون)، واتبعه بمقال آخر بنفس الصحيفة (في أصل التفاوت بين الناس) اضافة الى توجهاته الاجتماعية الرافضة التي أسهمت بشكل فاعل في تأجيج روح الحماسة لدى الثوار الفرنسيين المنادين بشعاراتهم المطالبة بالحرية والمساواة، فهو فيلسوف اجتماعي وسياسي فرنسي، آمن بتميز الحضارة الغربية بوصفها القاعدة الأساس لطبيعة الإنسان المتطور حسب رأيه، وتحدث عن الأمراض السياسية، وعلاقة الحاكم بالمحكومين، وآمن)روسو(بوجود الله بالنفس الخالدة، وأن المادة والروح مبدآن قائمان في الباطن، وأنّ الأخلاق فطرية، فضلاً عن توجيهه النقد اللاذع لمسألة صراع الطبقات، والنظام الاستبدادي، فهو فيلسوف سويسري، كان أهم كاتب في عصر العقل، وهو فترة من التاريخ الأوروبي، امتدت من أواخر القرن السابع عشر إلى أواخر القرن الثامن عشر الميلاديين، ساعدت فلسفة (روسو) في تشكيل الأحداث السياسية، التي أدت إلى قيام الثورة الفرنسية، حيث أثرت أعماله في التعليم والأدب والسياسة، وتتسم آخر أعمال (روسو) بالإحساس بالذنب وبلغة العواطف، وهي تعكس محاولته للتغلب على إحساس عميق بالنقص، ولاكتشاف هويته في عالم كان يبدو رافضاً له، اذ حاول (روسو) في ثلاث محاورات صدرت أيضًا تحت عنوان قاضي (جان جاك روسو) كُتبت في المدة بين عامي 1772 - 1776م، ونُشرت عام 1782م، حاول الرد على اتهامات نقاده، ومن يعتقد أنهم كانوا يضطهدونه، أما عملُه الأخير، الذي اتسم بالجمال والهدوء، فكان بعنوان أحلام اليقظة للمتجول الوحيد (كُتبت بين عامي 1776 و1778م، ونُشرت عام 1782م)، كذلك، كتب روسو شعرًا ومسرحيات نظمًا ونثرًا، كما أن له أعمالاً موسيقية من بينها مقالات كثيرة في الموسيقى والمسرحية الغنائية (أوبرا) ذات شأن تسمى عرّاف القرية، ومعجم الموسيقى (1767م)، ومجموعة من الأغنيات الشعبية بعنوان العزاء لتعاسات حياتي (1781م)، وفضلاً عن ذلك، كتب(روسو) في علم النبات، وهو علم ظل لسنوات كثيرة تتوق نفسه إليه وكتب (روسو) كتابا رئيسياً في التربية اسمه "إميل أو عن التربية" على هيئة قصة طفل، وتبدأ القصة بنشأة الطفل إميل وتنتهي بزواجه وهو في سن 25 سنة، يربى النشئ على طبيعته بدون إجبارة على حفظ العلوم والثقافات، بذلك يتعلم النشئ من

طبيعة ميوله وبالتجربة الشخصية واهم ما يصبوا إليه (روسو) أن ينشأ في الطفل الشعور الاجتماعي، وكما يؤكد (روسو) على استقلالية النشئ، فيجب أن يكون هذا مقترناً بتوجيه خفي بحيث تتفق ميول النشئ مع ما يريده المعلم، ففي كتاب "إميل أو عن التربية يقول (روسو) " اتبعوا مع النشئ الطريقة العكسية، وهي أن يشعر النشئ بأنه هو صاحب الاختيار، فلا توجد استجابة وتكريس إلا بالشعور بأن المرء حراً فيما يتعلمه، هذا هو التكريس الحقيقي"، ويرى (روسو) أن النشئ الذي ينشأ على تلك الطريقة الحرة هو الأصلح لمجتمعه، وانتشرت طريقة (روسو) في تربية النشئ سريعاً في مختلف الدول الأوروبية، وهي تعتبر حتى يومنا هذا الطريقة الأساسية لطرق التعليم الحديثة، كما قام (روسو) بأنتقاد المجتمع والملكية الخاصة وهاجمهما بأعتبارهما من أسباب الظلم وعدم المساواة، كما قام (روسو) بطرح آرائه فيما يتعلق بالحكم وحقوق المواطنين، وفي روايته الطويلة "إميل" (1762م) أعلن (روسو) أن الأطفال، ينبغي تعليمهم بأناة وتفاهم، وأوصى (روسو) بأن يتجاوب المعلم مع اهتمامات الطفل، وحذر من العقاب الصارم ومن الدروس المملة، على أنه أحس أيضًا بوجوب الإمساك بزمام الأمور لأفكار وسلوك الأطفال وكان (روسو) يعتقد أن الناس ليسوا مخلوقات اجتماعية بطبيعتهم، معلنًا أن من يعيشون منهم على الفطرة معزولين عن المجتمع، يكونون رقيقي القلب، خالين من أية بواعث أو قوى تدفعهم إلى إيذاء بعضهم بعضًا، ولكنهم ما إن يعيشوا معًا في مجتمع واحد حتى يصيروا أشرارًا، فالمجتمع يُفسد الأفراد من خلال إبراز ما لديهم من ميل إلى العدوان والأنانية، ولم يكن (روسو) ينصح الناس بالعودة إلى حالة من الفطرة، بل كان يعتقد أن الناس بوسعهم أن يكونوا أقرب ما يكونون إلى مزايا هذه الحالة، إذا عاشوا في مجتمع زراعي بسيط، حيث يمكن أن تكون الرغبات محدودة، والدوافع الأنانية محكومة، والطاقات كلها موجهة نحو الانهماك في الحياة الجماعية، وفي كتاباته السياسية، رسم (روسو) الخطوط العريضة للنظم التي كان يعتقد أنها لازمة لإقامة ديمقراطية يشارك فيها كافة المواطنين، ويعتقد (روسو) أن القوانين يتعيّن عليها أن تعبر عن الإرادة العامة للشعب، وأي نوع من الحكم يمكن أن يكتسب الصفة الشرعية مادام النظام الاجتماعي القائم إجماعيًا، واستنادًا إلى ما يراه

(روسو)، فإن أشكال كافة الحكم تتجه في آخر الأمر إلى الضعف والذبول، ولا يمكن كبح التدهور إلا من خلال الإمساك بزمام المعايير الأخلاقية، ومن خلال إسقاط جماعات المصالح الخاصة، ويشار إلى (روسو) بوصفه زعيماً للنزعة الطبيعة في الفلسفة والتربية دون منازع، وقد أودع أفكاره الطبيعية هذه في مختلف أعماله ومؤلفاته وفي اعماله جميعها نجد نسقاً متكاملاً من الأفكار والاتجاهات الطبيعية في المجتمع والتربية والسياسة والفلسفة، ويعد كتابه "إميل" و" العقد الاجتماعي" أروع ما أهداه (روسو) لبني البشر ويأخذ كتابه إميل صورة عمل أدبي وتربوي صقله إلهام ارتجال عبقري يتضوع بالأحاسيس الإنسانية النبيلة ولم يكن هذا الكتاب أبداً مجرد تلبية لرغبة السيدة شونسو Chenonceaux من أجل تربية ابنها بل كان حركة عبقرية ألهمت الحضارة والإنسان في القرن الثامن عشر وفي الأزمنة الحديثة، كما يتضمن كتاب (روسو) "إميل" منظومة عبقرية من الأفكار التربوية وهي تشكل نظرية متكاملة في التربية، اذ يفتتح (روسو) كتابه هذا بقوله " كل شيء صنعه خالق البرايا حسن وكل شيء يفسد بين يدي الإنسان"، وهو في هذا القول يضع استراتيجية نظرية يؤسس عليها نظريته الطبيعية في التربية والحياة وخلاصة هذا القول تكمن في عبارة قصيرة قوامها " الطبيعة خيرة والإنسان يفسدها"، فالطبيعة خيرة وخيرها يتدفق بالمطلق وعلينا " أن نؤمن إيماناً بأن الحركات الأولى للطبيعة هي دوماً رشيقة وما من فساد أصيل في النفس الإنسانية أو في القلب البشري" فالمجتمع عين الشر وينبوعه وعلينا أن نحصن الطفل ضد الشر المستطير الذي يميد بالحياة الاجتماعية، وتأسيساً على هذا الحذر الكبير من شرور المجتمع وآثامه يرى (روسو) أن الطبيعة هي مبدأ الخير، ومنها ننطلق إلى بناء الخير في النفوس وتشكيل المناعة الأخلاقية في العقول، فالطبيعة هي المبتدأ والخبر في معادلة البناء الإنساني الخير وفي أحضانها يجب أن ينمو الأطفال ليكونوا في منعة وامتناع عن كل ضروب الإثم والشر في التكوين الإنساني، فإميل " ابن الطبيعة، تربية الطبيعة وفق قواعد الطبيعة ورضاء حاجات الطبيعة" وفي هذا يكمن الحصن الحصين في تمرد (روسو) ضد المجتمع منبع الشرور والآثام، هذا ويعتقد (روسو) أن الطبيعة قادرة بذاتها على تنمية ملكات الطفل

ولذلك يجب أن نوكل أمر تربيته إلى الطبيعة ذاتها لأن الطبيعة تريد للطفل أن ينمو نمواً حراً وأن يعمل بمقتضى تكوينه الطبيعي بوصفه طفلاً.

العقلانية Rationalism :

طرح مفهوم العقلانية بعدة معان ومنها تعريف ابستمولوجي يخص المفاهيم او بعض المفاهيم بالعقلانية او اللاعقلانية فتستعمل العلوم الانسانية مفهوم العقلانية بعدة معان فعندما يكون الفعل موضوعاً متكيفاً مع الاهداف التي يسعى الى تحقيقها وصف بالعقلانية ، فتعرف العقلانية كتكيف الوسائل مع الغايات ونقول عن فاعل انه غير عقلاني إذا سعى وراء غايات متناقضة أو إذا كانت افضلياته متنافرة، وهي الإيمان بأن العقل قادر على إدراك الحقيقة من خلال قنوات إدراكية مختلفة من بينها الحسابات المادية الصارمة دون استبعاد العاطفة والإلهام والحدس والوحي، والحقيقة حسب هذه الرؤية يمكن أن تكون حقيقة مادية بسيطة، أو حقيقة إنسانية مركبة، أو حقائق تشكل انقطاعاً في النظام الطبيعي، ومن ثم يستطيع هذا العقل أن يدرك المعلوم وألا يرفض وجود المجهول، وهذا العقل يدرك تماماً أنه لا يؤسس نظماً أخلاقية أو معرفية، فهو يتلقى بعض الأفكار الأولية ويصوغها استناداً إلى منظومة أخلاقية ومعرفية مسبقة، ولكن هناك من يذهب إلى أن العقلانية هي الإيمان بأن العقل قادر على إدراك الحقيقة بمفرده دون مساعدة من عاطفة أو إلهام أو وحي وبأن الحقيقة هي الحقيقة المادية المحضة التي يتلقاها العقل من خلال الحواس وحدها، وبأن العقل إن هو إلا جزء من هذه الحقيقة المادية فهو يوجد داخل حيز التجربة المادية محدودا بحدودها (لا يمكنه تجاوزها)، وأنه بسبب ماديته هذه قادر على التفاعل مع (الطبيعة / المادة) ويمكنه انطلاقاً منها (ومنها وحدها) أن يؤسس منظومات معرفية وأخلاقية ودلالية وجمالية تهديه في حياته ويمكنه على أساسها أن يفهم الماضي والحاضر ويفسرهما ويرشد حاضره وواقعه ويخطط مستقبله، وقد جرى التمييز عادةً بين العقلانية الأداتية والعقلانية المعرفية في الفلسفة وعلم النفس، فبينما العقلانية الأداتية هي القيام بالأفعال المفيدة والمناسبة لتحقيق أهداف

الفرد، العقلانية المعرفية هي امتلاك معتقدات صادقة ومطابقة للواقع ومنطقية ومنسجمة لكن هذه المحاولة لتعريف العقلانية هي محاولة فاشلة لأن العديد من البشر لا ينجحون في تحقيق أهدافهم ورغم ذلك هم عقلانيون كما أن الكثير من الناس لا يعلمون مبادىء المنطق كافة ويخرقون بعضاً منها في وقت ما أو آخر و لا تكون معتقداتهم منسجمة بشكل كامل لعدم خبرتهم في ميدان المنطق والتفكير السليم ويبقون عقلاء، بالإضافة إلى أن الخلاف حول ما هي المعتقدات الصادقة ما زال قائماً؛ فهل المعتقدات العلمية أم الدينية هي الصادق وهل معتقدات نظرية النسبية لأينشتاين المعتمدة على الاعتقاد بحتمية العالم أم معتقدات نظرية ميكانيكا الكم المعتمدة على الاعتقاد بلا حتمية العالم هي المعتقدات الصادقة؟ بما أنه لا توجد آلية متفق عليها بين الجميع على تحديد ما هي المعتقدات الصادقة، إذن إلزام الفرد بأمتلاك معتقدات صادقة لكي يكون عقلانياً يجعلنا غير قادرين على تحديد من هو العقلاني ما يخالف هدف تعريف العقلانية على أنها كامنة في امتلاك معتقدات صادقة، كما أن كل إنسان منا لديه بعض المعتقدات الكاذبة في مراحل عديدة من حياته (وإلا كان معصوماً عن الخطأ) و رغم ذلك نبقى عقلانيين، على أساس كل هذا، نفشل في تعريف العقلانية من خلال الأفعال الملائمة لتحقيق الأهداف ومن خلال المعتقدات الصادقة أو المنطقية والمنسجمة، تنوعت المذاهب الفلسفية في تحليل العقلانية، لكنها تلقى المصير السابق نفسه ، ومن هذه المذاهب مذهب المفكر (روبرت نوزك) بالنسبة إلى (نوزك) العقلانية آلية تكيف مع المحيط الطبيعي كالصفات الأخرى للإنسان، وبذلك لديها وظيفة محدودة ألا وهي إبقاء الحي حياً من خلال تجنب الضرر والاقبال على ما هو مفيد، وهذا ما يفسّر لماذا لم نتمكن من حلّ بعض المشاكل الفلسفية بطريقة عقلانية متفق عليها بين الجميع كمشكلة الاستقراء، يقول(نوزك) إن المعتقد العقلاني هو المعتقد المدعوم بأدلة تؤكد على صدقه، وهو نتيجة آلية تنتج معتقدات صادقة، من هنا، ثمة مبدآن للعقلانية هما : أولاً: عدم الاعتقاد بما هو أقل في معقوليته من اعتقاد آخر، وثانياً: ضرورة الاعتقاد بالمعتقد الذي إفادته أكبر من عدم الاعتقاد به، على هذا الأساس يستنتج (نوزك) أن القرار العقلاني هو الذي يفيدنا بشكل أكثر من غيره أي هو

الذي يؤدي إلى نتائج مفيدة على ضوء ما نتوقع حدوثه وما من الممكن أن نفعل وما يعني لنا فعله، لكن ما يفيدنا مادياً ومعنوياً نسبي يختلف من فرد إلى آخر تماماً كما أن الأدلة على صدق المعتقدات نسبية تختلف من شخص إلى آخر؛ فمثلاً نجاح النظريات العلمية في تفسير الكون بالنسبة إلى بعض الفلاسفة والعلماء دليل على صدقها بينما بالنسبة إلى فلاسفة وعلماء آخرين دليل على أن النظريات العلمية مقبولة فقط وليس بالضرورة أن تكون صادقة ، اذ أن ما هو مفيد نسبي كما الأدلة نسبية وتختلف بين الأفراد، إذن تعريف العقلانية من خلال الإفادة وحيازة أدلة على المعتقدات لا يحدّد لنا ما هي العقلانية وبذلك تفشل نظرية (نوزك) في تحديد كل من المعتقد العقلاني والقرار العقلاني، أما المفكر (دونالد ديفدسون) فيعتبر أن الطريقة الوحيدة من أجل فهم الآخر كامنة في اعتبار أن معظم معتقداته صادقة أو عقلانية وشبيهة بما نعتقد، فلو كانت معتقدات الآخر غير صادقة أو غير عقلانية وليست شبيهة بمعتقداتنا ، حينئذٍ لن نتمكن من فهمه والتفاهم معه وبذلك ليس لدينا حجة على أنه يملك عقلاً أصلاً لكن هذا الموقف يؤدي إلى نتيجة أنه إذا وجدنا شخصاً مختلفاً كلياً في معتقداته عنا وبذلك معتقداته غير صادقة أو غير عقلانية بالنسبة إلينا، إذن هذا الشخص فاقد للعقل ما يجرّده من إنسانيته وهذه نتيجة غير موضوعية ولا علمية ومرفوضة أخلاقياً، أما بالنسبة إلى المفكر(روبرت براندم) فالعاقل هو الذي يتم تقييم أفعاله على ضوء ما يجب أن يفعل، هذا يعني أن تكون عقلانياً هو أن تكون عرضة للأحكام الأخلاقية، فالعقلاني هو الذي تقيّم أسباب تصرفاته، وهو الذي لابد أن يملك أسباباً لما يفعل ،وهو الذي يجب أن يتصرف على أساس ما يمتلك من أسباب ومبررات للقيام بهذا الفعل أو ذاك والعقلانيون، بالنسبة إلى (براندم) هم الذين لديهم واجبات معينة ومسموحات وممنوعات وهم الذين تتم محاكمتهم على ضوء الواجب والمحرّم والمسموح القيام به، من هنا يعتبر (براندم) أن العقلانية مفهوم أخلاقي لا يُفهم سوى من خلال ما يجب فعله، ففضاء المعتقدات أي الأسباب التي تدفعنا إلى القيام بأفعالنا فضاء أخلاقي لأنه معرّض للمدح أو الذم، هكذا العقلاني هو الذي يتلقى التهنئة أو التوبيخ على أفعاله كونه مسؤولاً عما يفعل بمجرد أنه عقلاني لكن نظرية (براندم) تعاني من

مشكلة قاتلة ألا وهي أنها تقع في الدور المرفوض منطقياً، وبالنسبة إلى نظريته، العقلاني هو الذي من المتاح أخلاقياً مدحه أو ذمه و تهنئته أو توبيخه على ما يفعل لأنه مسؤول عما يفعل وبذلك تم تحليل العقلانية من خلال المسؤولية الأخلاقية والقانونية وما يترتب عليها من مدح أو ذم وثواب أو عقاب لكن المسؤول عن أفعاله هو الذي يملك صفة العقلانية؛ فإن لم يكن الفرد عقلانياً لن يكون حينها مسؤولاً عما يفعل، وبذلك المسؤولية الأخلاقية أو القانونية محلّلة من خلال العقلانية، الآن بما أن نظرية (براندم) تعرّف العقلانية من خلال المسؤولية بينما المسؤولية كما رأينا لابد من تعريفها من خلال العقلانية إذن نظرية (براندم) تعرّف العقلانية من خلال العقلانية وبذلك تسقط في الدور كتعريف الماء بالماء، كل هذا يرينا تهافت المذاهب الفكرية المختلفة في محاولة تحليل العقلانية ما يدعم موقف السوبر عقلانية.

الأرستقراطية Aristocracy :

الطبقة الاجتماعية ذات المنزلة العالية والتي تعرف عادة بأنها تضم ((أحسن العائلات)) وتتميز بكونها موضع اعتبار المجتمع لسلوكها المهذب وسيادتها في المسائل الاجتماعية والسياسية، وتتكون من الأعيان الذين وصلوا إلى مرتبتهم ودورهم في المجتمع عن طريق الوراثة، ثم استقرت هذه المراتب والأدوار فوق مراتب وأدوار الطبقات الاجتماعية الأخرى.

فردريك نيتشه Friedrich Nietzsche :

فيلسوف ألماني، وناقد أخلاقي، ولاهوتي ثوري، أثّرت فلسفته على مجمل الطرح النقدي والثقافي والفكري العالمي الحديث، وكشفت فلسفته سلبيات التدين الغربي، ووقفت ضد التقليد والأخلاق، وانتقدت رجال الدين، والفلاسفة التقليديين، وقدّم)نيتشه(نظريته عن موت الإله، بحيث أصبحت دستوراً لجميع التيارات والمذاهب العالمية المختلفة في شتى الميادين، وإليه تُنسب جذور العلمانية العالمية، واحتقر الفاشية، وكانت لديه مواقف متباينة تجاه اليهود، من كتبه (هكذا تكلم زارادشت، ما وراء الخير والشر، العلم المرح، أُفول الأصنام، أصل الأخلاق، العصر الإغريقي المأساوي، ولادة المأساة، عدو المسيح، ...)، ويمكن

عده أديب حشر مع الفلاسفة لأنه فكر وكتب في الانسان ومصيره، والأخلاق وقيمتها، وفكر تفكير الأديب وألف كتابه)الأديب أو النبي الملهم)، واستند مذهبه على فلسفة "شوبنهور و فاجنر"، فلم يبقى له سوى الأسلوب الذي عبر به عن مذهبه، وأعتبر بأن (شوبنهور) بمثابة اباً روحياً له بعد اطلاعه على مؤلفه (العالم ارادة وتصور) فأعجب به وأعتنق مذهبه، ومن أهم مؤلفاته (نشأة التراجيديا 1871)، وأهم كتبه المذهبية (هكذا قال زرادشت 1883 – 1891) و (ما وراء الخير والشر 1886) و (أصل الأخلاق 1887)، ورفض في معظم أفكاره التي جاءت بها مؤلفاته، الثقافات واعتبرها (جدول قيم) تقيد حرية الانسان، ولقد انطلق (نيتشه) في خطواته الاولى صوب قلب القيم من حالة النسبية التي اصبحت سمة للقيم العليا التشويه، فليس هناك من معايير ازلية ثابتة والمعايير القديمة أو القيم، قد فرضت قسرياً على الذات، ولكن تلك المعايير كانت أصلاً من وضع الانسان لهدف معين، وبإمكانه استبدالها ان شاء ان يضع لنفسه هدفاً آخر، ولقد تظافرت دعوات (نيتشة) للتغيير وضرب المقدس والسلطات المفروضة على فكر الانسان، الفنان التي تكبل حركته نحو التخطي والتجاوز، وهذه تظافرت وانسحبت مع دعوة (فرويد) للتخلص من العقد الابوية والسلطوية مهما كانت، ولذلك عملت هذه الى تغيير كامل في القيم والتوجهات الغريبة حتى التطرف للوصول الى أعلى مناطق الحرية والسمو الانساني التي تجلت في فن مابعد الحداثة الذي حاول بعدميتها ان يستحدث مفاهيم جمالية وشكلية وخامات ومواد جديدة تصل بعضها الى الاكتفاء بالتغريب وحده، ان (نيتشة) بحسب قول (فوكو) هو أحد ثلاثة مفكرين كبار دشنوا النقد الجذري للحداثة في الغرب وهم (ماركس) و(نيتشة) و(فرويد) وان كان (نيتشة) هو الأكثر جذرية اذ طال تقريباً كل الأسس التي قام عليها التراث الفلسفي للأنسانية وقد شجع (نيتشة) على مواجهة القوى الفوضوية، اذ لاحظ تحت سطح الحضارة المعاصرة التي يحكمها العلم والمعرفة توجد طاقات فاعلة تمتاز بالهمجية والبدائية والقسوة المطلقة ولابد من القول ان الشيء الاساس لدى (نيتشة) والمعترف له به بوصفه اكبر انجاز حققه في تاريخ الفلسفة هو نقده لمفهوم القيمة، ثم طرحه لمشكلة المعنى، وبالتالي العدمية بشكل لم يسبق له مثيل.

خيال Image :

خيال، خيلة، صورة خيالية : هي نسخ حسي أو ذهني، لما أدركه البصر مع أو بدون تركيب جديد للعناصر التي تؤلف هذه الخيلة، وبنحو خاص هي، تمثيل غيبي يستفاد منه في تصوير فكرة مجردة، والخيال Imagination عند **(إيسلر)** هو : ملكة تكوين الخيالات، أو ملكة تركيب الخيالات في لوحات أو متواليات تجاري وقائع الطبيعة وظواهرها، لكنها لا تمثل شيئاً مما هو واقعي أو وجودي ، وان الخيال هو " القدرة التي يستطيع العقل بها أن يشكل صور للأشياء أو الأشخاص أو يشاهد الوجود " ويمثل الخيال الصورة الباقية في النفس بعد غيبة المحسوس عنها، فأما أن تكون هذه الصورة تمثيلاً مادياً لشيء خارجي مدرك بحاسة البصر، كأرتسام خيال الشيء في المرآة، أو تمثيله بخطوط بيانية، وإما أن تكون تمثيلاً ذهنياً لشيء مدرك بحاسة البصر أو غيرها من الحواس، كما ان الخيال هو:

أ. النسخ الحسي أو الذهني لما أدركه البصر.

ب. محاكاة ذهنية ضعيفة لإدراك جرت معاينته من قبل.

ج. تمثيل عيني لإنشاء فعالية الفكر تركيبات جديدة من حيث صورها إن لم يكن من حيث عناصرها التي تنشأ من الخيال الخلاق بنحو خاص، تمثيل عيني يستفاد منه في تصوير فكرة.

الانطولوجيا : Ontology

مذهب فلسفي في الوجود عامة، الوجود بما هو موجود، حيث أن فكرة وضع الانطولوجيا مبحثاً خاصاً عن الوجود، لا علاقة له بالعلوم الجزئية الخاصة، وقد لاقت صياغتها المتكاملة على يد)فولف) في أواخر القرن التاسع عشر، وكان (فولف) يرى أن بالإمكان بناء نظرية فلسفية عن جوهر العالم على نحو فكري بحت، اعتماداً على تحليل مفاهيم المنطق وحده، من دون التفات الى التجربة، كما أن الأنطولوجيا المبنية بهذه الطريقة تشكل أساس العلوم الجزئية كافة، اذ تقوم الانطولوجيا على تصور مفاده أن العالم (الوجود بما هو وجود) يوجد بمعزل عن الفردي، وأنه يشكل ماهية هذا الأخير وعلته، اذ تختص

بدراسة طبيعة الوجود ((Existence ، Being)) أو الحقيقة بشكل عام، بالإضافة إلى تعريفات وتصنيفات لمستويات الوجود الأساسية وعلاقاتها المختلفة، بالإضافة إلى تعريفات مثل الكينونة (Entity)، وغيرها من التعريفات، سواءً كانت فيزيقية أو عقلية، وطبيعة خواصها، وطبيعة تغيرها وقد اعتاد المفكرون تصنيفها كفرع رئيسي من فروع الفلسفة المعروفة بالميتافيزيقا، اذ تناقش الانطولوجيا الأسئلة الخاصة بالكينونات الموجودة، والتي يمكن أن توجد، وطرق تصنيفها بناء على التدرج الحجمي أو التشابه والاختلاف، ويمكن عد الانطولوجيا الاستفهام عن الوجود إلى أي حد كونه موجود أو عن الوجود بصفه عامة، كما أنها تسعي للتعرف على الحقائق المحددة المستمدة من أشياء بعينها أو التعرف على العلاقات المرتبطة بهذه الأشياء، وبتحديد أكثر فالانطولوجيا تختص بتحديد ما إذا كان بعض مستويات الوجود أساسية، والسؤال عن أي عناصر لهذه المستويات بوصفه موجوداً، وإن كلمة الوجود نفسها Existence مشتقة من الكلمة اللاتينية Existere التي تعني الخروج من شيء ما بمعنى الخروج من الحالة التي يتواجد عليها الشيء ليضع نفسه حيث لم يكن من قبل، والوجود في الفلسفة هو موضوع لدراسة الميتافيزيقا وبشكل أدق الأنطولوجيا ويمكن أن يفهم الوجود أنه عكس اللاوجود، وعلى سبيل المثال أن الشخص يمكن أن يسأل لماذا يوجد شيء بدلاً من اللاشيء ؟ حيث أن الشيء يدل على الوجود بصورة غير مباشرة، وما يهم الميتافيزيقيون بشكل رئيسي ليس السؤال العلمي الخاص بكيفية عمل الكون، ولكن كيف يتمثل الكون، ويجب علينا ألا نخلط بين مقولة الوجود العقلي والوجود المادي، حيث أن الوجود العقلي هو الفكر الخالص أو العدم، أما الوجود المادي فهو مقولة تدل على شيء يعتبر جزء من الكون له علاقة بجميع الأشياء الأخرى الموجودة، وهو يشكل جزءاً من نظام أو شبكة العلاقات التي نسميها الكون، فالوجود المادي ليس الوجود فحسب وإنما هو الوجود المدعوم بالأساس، لأن كل موجود له أساس في موجود آخر، فهو بدوره مدعوم بوجود ثالث، وهكذا نجد أن الوجود المادي شيء أكثر تعقيداً وعمقاً بأعتباره فكرة غنية مركبة يظهر متأخراً في سير الجدل عن الوجود المجرد.

كارل ماركس (1818 -1883) Karl Marx

فيلسوف اقتصادي سياسي اجتماعي ألماني يهودي، مؤسس الاقتصاد الحديث مع انجلز، عن طريق إعلانهما البيان الشيوعي عام (1848)، من كتبه المهمة (رأس المال ـ بثلاث مجلدات)، تأثّر بفلسفة (هيجل) بشكل كبير، وعُدّ (ماركس) بوصفه صاحب رسالة حُددَت بتطوير الشخصية الإنسانية عن طريق تحديد علاقاتها مع المجموع، وتنظيم سلوكياتها من خلال اشتراكية المادة، ومشاعية الانتاج، ولذلك اكتسبت العقيدة الماركسية قوة فكرية من خلال محاربتها المظاهر الديكتاتورية والرأسمالية، وكانت لديه مواقف سلبية تجاه الاديان، مُنِح شهادة الدكتوراه من جامعة جينا الانكليزية عام (1841)، وكانت تتناول الخلاف بين الفلسفة الطبيعية عند ديمقريطس وانيبكيوروس، من كتبه (مخطوطات اقتصادية وفلسفية، 1844)، (نقد الفلسفة الهيجلية، 1845)، ويمكن عده فيلسوف الشيوعية، ألماني، درس القانون في جامعة (بينا) بألمانيا، ثم انصرف إلى الاقتصاد والفلسفة الاجتماعية، اضطُهد في ألمانيا بسبب نشاطه الثوري، فأنتقل إلى باريس، إذ التقى بـ(فريدريك أنجلز) وتعاونا معاً على إصدار الوثيقة الشيوعية الأولى المعروفة بأسم (المنشور الشيوعي) 1848، هاجر إلى إنكلترا وبقي فيها حتى وفاته، كذلك أسس (ماركس) عام 1864 المؤتمر الاشتراكي العالمي، وكان على علم بالفلسفة الألمانية، وخاصةً فلسقة (هيجل)، ومحيط بالنظريات الاقتصادية المعاصرة، وتمكّن من المزج بين الجانبين لإخراج نظرية في تطوّر النُظم الاجتماعية، لم يكن (ماركس) فيلسوفاً في بداية الامر، وترتكز شهرته على جهده الهائل للكشف عن القوانين التي تتحكم في سلوك الناس في المجتمع وصياغتها، وعلى خلقه لحركة قدر لها ان تغير حياة الناس لتلائم تلك القوانين، كما كان عالماً في الاجتماع والاقتصاد وثورياً ناشطاً: دخلت الفلسفة في نظريته العامة عن الانسان، ومع هذا كله فقد بدا فيلسوفاً، ومن الممكن تأليف موقفه الفلسفي من كتابته المبكرة- التي لم ينشر معظمها في حياته، اقر مبدأ (انانكيه)- مبدأ الضرورة- الذي يشد الناس الى العمل فيكون الاجتماع والتعاون والبناء والانتاج والامتلاك، علماً ان (اناكيه) هو مبدأ

الضرورة او الدوافع الاقتصادية التي قال بها والتي تفعل فعلها في الإنتاج الفكري والفني والخلقي للإنسان.

البنيوية Structuralism:

منهج فكري وأداة للتحليل، تقوم على فكرة الكلية أو المجموع المنتظم، أهتمت بجميع نواحي المعرفة الأنسانية، أشتهرت في مجال علم اللغة والنقد، وأشتق لفظ البنيوية من البنية أذ نقول : كل ظاهرة، أنسانية كانت أم أدبية، تشكل بنية ولدراسة هذه البنية.. يجب علينا أن نحللها (أو نفككها) الى عناصرها المؤلفة منها، بدون أن ننظر الى أية عوامل خارجية عنها، كذلك أهتمت البنيوية في أول ظهورها لهذا بجميع نواحي المعرفة الأنسانية ثم تبلورت في ميدان البحث اللغوي والنقد الادبي، وتعتبر الاسماء الآتية هم مؤسسو البنيوية في الحقول المذكورة، ففي مجال اللغة : برز (فريديناند دي سوسير) الذي يعد الرائد الاول للبنيوية اللغوية، وفي مجال علم الأجتماع : برز كل من : (ليفي شتراوس ولوي التوسير)، وفي مجال علم النفس : برز كل من (ميشيل فوكو) و (جاك لاكان)، اللذين وقفا ضد الأتجاه الفردي في مجال الأحساس والأدراك، وان كانت نظرية الصيغة أو (الجشتالت) التي ولدت عام (1912م) تجد الشكل المعبر للبنيوية النفسية، وفي حلول منتصف القرن العشرين شكلت البنيوية نفسها كحركة نقدية في احتواء فنون ما بعد الحداثة، واستقطاب المناهج البحثية للأدب والفن وفروع الثقافة المتعددة وكافة الأصعدة التي تعد بداية لاستمرار المعرفة، فالبنيوية نشأت بوصفها طريقة حديثة في الإدراك، وتعرف بأنها طريقة دراسة مشكلات الشكل المعينة ومشكلات الشكل عموماً، وكانت البنيوية معنية ببنية اللغات / الإشكال، ذلك الميدان الذي اكتشفه اللغويون الذين قادهم اهتمامهم إلى تطوير المناهج ولاسيما دراسة الأساطير التي تحمل طابع اللغة / الشكل، ويتوسع المنهج البصري / اللساني نحو بنية اللاوعي نظراً إلى إنها تحمل معنى مهماً في خطاب التحليل النفسي، وكذلك نحو بنية الفنون الشكلية التي تهتم بلغة الأشكال، ونحو بنى الأدب نظراً إلى أن اللغة الأدبية تعتمد على اللغة الاعتيادية (البنيوي) فيتجه إلى الاعتقاد بأن نظام النص البصري قائم بذاته، ولا

يحتاج إلى أية عناصر خارجية تفسره، وإزالة الفنان هنا لا يمثل ضرورة تاريخية لتحليل النص البصري وحسب، إنما يمثل احد الشروط الضرورية لتطوير النص البصري الحديث وبمعنى آخر يعد موت الفنان في منهج ما بعد البنيوية من كونه وجوداً تاريخياً في لحظة معينة متميزة لولادة لحظة تاريخية أخرى هي (القارئ) بوصفه الفاعل الخاص بالنص البصري التشكيلي الجديد، أما لحظة موت الفنان في المنهج البنيوي، فهي لحظة عقيمة لا تلد شيئاً، لان الفنان في النظام البنيوي هو مفعول العناصر التي تكون هذا النظام وليس فاعلها وبهذا يمكن القول أن موت الفنان أو الغاؤه عند (فوكو) مرهون بولادة لحظات معرفية تسهم في موقع الانسان وتساعد على تقديم رؤية خصبة.

التفكيكية : Deconstructivism

هي حركة طليعية أخرى (تحتفل بها ما بعد الحداثة) في الفلسفة خصوصاً، وتقوم على تفكيك تدميري لكل الانظمة والمعارف عبر ردها الى عناصرها وبيان وجوه التعسف والاستبداد في ربطها أو جمعها معاً، اذ كانت التفكيكية متداخلة مع مصطلح (ما بعد البنيوية) بحيث يصعب الفصل الاجرائي بينهما، وهو أتجاه معظم النقاد المعاصرين، وتشير الدراسات النقدية الى ان ظهور مصطلح (ما بعد البنيوية) قد تأتى من الاحداث المهمة التي جرت بعد ثورة مايو (1986) في باريس، في حين أن البنيوية أعلن موتها (رسمياً) بعد محاضرة (جاك دريدا) عام (1966)، التي حملت عنوان : البنية، العلامة، اللعب في خطاب العلوم الانسانية، واصبح المصطلح الجديد الذي حل محل البنيوية هو(التفكيك)، فبعد عجز البنيوية– بعد احداث 1968 م– عن تحطيم سلطة هياكل الدولة، وجدت ان بأمكانها زعزعة اللغة، واتجهت الى جعل الانظمة الفكرية والاعتقادية نداً لها بوصفها – أي هذه الانظمة – توجهات سياسية وتنظيمية تهدف الى تحليل البنية الاجتماعية والتأثير عليها، فضلاً عن محاولتها التهوين من الادعاءات العلمية والنقدية التي قدمتها البنيوية، فالتفكيك كفلسفة استراتيجية برعت في فحص النصوص البصرية والموضوعات وسعت إلى كسر منطق الثنائيات (داخل - خارج)، (دال - مدلول)، فتفكيك الوحدة إلى

عناصرها، ووحداتها المؤسسة لها ؛ لمعرفة بنيتها ولمراقبة وظيفتها، فالتفكيك يقتضي التعدد والتشتت بإزاحة مركزية (Decentrement) النص (توزع المراكز)، اذ تعد التفكيكية الحركة الثانية بعد البنوية في حيثيات النقد الادبي اضافة الى كونها من مناهج النقد الحديث الاكثر اثاره وجدل بين المذاهب النقدية فكلمة (تفكيك) تعني " تهديم او تهشيم او تخريب" وهي دلالات مقترنة بالاشياء المادية اما المعنى الدلالي العميق لها فهو يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية واعادة النظر فيها بحسب عناصرها ولاستغراق فيها وصولاً الى الالمام بأنظمتها التعبيرية المظمورة فيها، واما معنى (التفكيك) في الاستعمال الشائع فيعني التفكيك النقدي للتقليد والصيغ التقليدية للفكر والتفكيك هو ما يطلق على الطريقة النقدية التي جاء بها (جاك دريدا) والذي اشار من خلالها الى تقويض ماينطوي عليه الفكر الغربي من تقابلات ثنائية مثل (المعنى واللامعنى، المركز والهامش، السطح والعمق، العقل والجنون) ويمكن القول بأن التفكيكية اهم عنصر من عناصر ما بعد البنيوية ان لم تكن مرادفاً كاملاً لما بعد البنيوية لكن الفلسفة هذه التي ارساها (دريدا) مازالت موضع خلاف كبير لنقاد الادب وان كانت اهم عناصرها ذات فائدة مثل اعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد له واستحالة الوصول الى معنى نهائي وكامل لأي نص والتحرر من اعتبار النص مغلقاً مستقلاً بعالمه، ان جوهر التفكيك لدى (دريدا) هو غياب مركز ثابت للنص (العمل الفني)، أذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم قراءة موثوق بها بل ان ما هو مركزي او جوهري في قراءة ما يصبح هامشاً في قراءات اخرى، أذ يشتغل التفكيك على ثنائية " الحضور – الغياب" ومن خلال فهم جدلي عميق للعلاقة بين هذين المستويين في الخطاب الفني ما بعد الحداثوي فالحضور حسب التفكيك رهينة مرئية والغياب ظلاله الكثيفة العميقة الغائرة ونعني به المدلول الذي ينطوي على خاصية الانفتاح المستمر على القراءة فيتحاور مع القارئ ويتحاور القارئ معه، فالتفكيك يسعى الى زعزعة المعنى الثابت، واللعب اللانهائي داخل حركة المعنى فهو كفيل بنسف كل النصوص والانظمة الموحدة وزعزعة استقرار الثنائيات الشهيرة (الحضور والغياب – لكلام والكتابة – العقلاني والعاطفي – الحياة

والموت) لأن هذه الثنائيات انقلبت الى ادوات لايضاح البنية الجوهرية للفكر الانساني والثقافة، ولقد سعى (دريدا) بنظامه التعبيري التفكيكي الى تفكيك المعنى كون العمل الفني فضاء مفتوح وساحة تباينات وهو مجال للتعارض وحيز للتشتت والتهميش اذ يتولد عن القراءة دوماً تفكك المعنى او (انفجار المعنى) وتفكك البنى وتشظي الهوية، وكانت فنون ما بعد الحداثة صدى لفلسفة التفكيك اذ لا يمكن اعطاء تفسير او تأويل ثابت للعمل وعليه فأن انظمة التعبير ما بعد الحداثوية ارتبطت بمفهوم التفكيك / تفكيك مراكز الدلالة وبؤر المعنى فكانت تجسيد لروح العصر كون الخطاب التفكيكي غير متناه من الدوال فلا معنى يظل حبيس الدوال ولهذا فالتفكيكية عملت على تفسير الفهم الجمالي للاشياء واسقاط الحواجز بين الاجناس الفنية والفلسفية.

التكوين الموحد:

وهو قاعدة تستند على قوى المخيلة والحدس التي تحتفظ عادة بالشكل الجوهري للشيء، وان هذا الشكل هو عبارة عن تبسيط للصورة التي حصل عليها تصورنا من الشيء، وان الذاكرة تلتقط بالحدس ما قد يكون ذا مغزى او على وجه التحديد ما هو رمزي... ويشير (اوربيه) الى ان التكوين الموحد يقوم على الانتقال بالاشكال الى مستوى الادراك العام، ولقد وضع (كوكان) منذ العام (1888) وبموازرة (اميل برنار) قاعدة لارائه التشكيلية، متمثلة في (التكوين الموحد او التأليفية Synthetism) حيث تتسم الاعمال بمساحاتها اللونية المسطحة المحددة بالخطوط، والمتحررة من تبعية الطبيعة بفعل توسمها التضحية بالتفاصيل الجزئية والسماح للنظرة الكلية لان تمنح الاشكال صفة مطلقة.. ان هذا التحول الفكري والاسلوبي، لم يكن ليحدث دون ممارسة الذات وتجريبها لقدراتها الابداعية عبر رؤية تتسم بالحرية والحدس ودورها في آلية الخلق الصوري، ويظهر ذلك جلياً في بلورة (كوكان) لرؤياه الداخلية.

النابية او الانبياء:

جماعة من طلبة الفن الباريسيين، نشطت وذاع صيتها في الفترة 1891-1899 تحت لواء (كوكان)، قصدوا من تسميتهم الانبياء، كون نظرتهم للحياة

هي نظرة المبشرين الزاهدين.. في مقدمتهم (سيروزية) و (موريس ديني) الذي يعد منظر الجماعة... دعوا الى التبسيط والتجريد وان الصورة محكومة بالايقاع الذي يأخذ مكانه عن طريق 1-التضحية بالتفاصيل 2- اخضاع الشكل للفكرة الموحاة 3- التعميم، أي الانتقال الى الكليات او المرئي المطلق، فهم جماعة من الفنانين الشباب اجتمعوا حول (سيروزية) واختاروا هذا التعبير (نبي) الذي اقترحه صديقهم الشاعر (اوغست كازاليس)، اذ اعلن (سيروزية) متأثراً بـ(كوكان) وفنه بأن لا يؤخذ من الشيء الا الجوهر وان يستعاض عن الصورة بالرمز ويحل تأويل الفكر محل تمثيل الطبيعة، ثم كتب (موريس دوني)المنظر الآخر لهذه المدرسة وابرز المتكلمين بأسمها، يقول:"الفن هو ، قبل كل شيء، وسيلة تعبير، وسيلة خلق لعقلنا، حيث الطبيعة ليست سوى الصدفة" واهتم الانبياء بالتشديد على اللون الصافي، وتبسيط الشكل بالتركيز على الخصائص المميزة فكان ذلك بمثابة رد فعل جديد ضد الانطباعيين الذين عدهم (كوكان) شديدي الامانة للطبيعة، على الرغم من اتباعه لهم في البداية، كما وقف الانبياء في وجه تعليم حلت فيه الواقعية الاكثر ابتذالاً محل اكاديمية طلاب انغر.

التجريدية الهندسية :

لقد مثلت القطب المقابل للاتجاه التجريدي التعبيري، وتمثلت بزعامة مميزة للفنان (بيت موندريان 1872-1944) الذي عمد الى استقلال الاشكال الكلي، فتخلي عن أي اشارة الى الطبيعة ونزعها من فنه كلياً، فوراء اشكال الطبيعة المتغيرة، تتمثل حقيقتها النقية الثابتة الكامنة، وعن طريق العلاقات التشكيلية الخالصة تمتلك القوة التي تمنح الحقيقة الكامنة، التعبير فما كان يرضي رؤية (موندريان) الا التعبير عن الاشكال الكونية المجردة وان يودع بالخطوط الافقية والعمودية قوى غير منظورة مفسرة للكون نحدس من خلالها زمن الديمومة غير المقروء، (انها هندسية حية كاملة ترفع القوى الآلية الى مقام الحدس وتشكل حياة قوية لاعضوية، اذ تنظمت عدة مجاميع من الفنانين، اعتمدت التجريد الهندسي البنائي في رسومها، تمثلت في :

جماعة الاسلوب (Destigl) بزعامة (موندريان) و (ديسبورج)، استهدفت تطهير النماذج من المظاهر الطبيعية وصولاً الى اشكال ذات ابعاد رياضية مجردة.

مذهب التجريدية الاولية (Elementarism) لفان ديسبورج وموندريان ايضاً، وظف فيه الاشكال الهندسية في مجال العمارة، اتسمت الاشكال بالحركة مع الزهد في استخدام اللون.

مذهب الرايونزم (Rayonism) ويسمى بالحركة الاشعاعية، استلهمه الفنان الروسي (لارنوف) عن المستقبلية، ويقوم على الربط بين الزمان لايجاد البعد الرابع.

مذهب السوبرماتية (Supermatism) او التفوقية، تزعمها (مالفتش)، ركز فيه على اثر الحساسية الصافية للاشكال الهندسية المسطحة وتشديد الاتزان التام في توزيعها مع مراعاة الحرية في التكوين).

الثيوصوفي Theosopy

هي معرفة الخالق عن طريق الكشف الصوفي او التأمل الفلسفي او كليهما، وهي صورة عقائدية محفزة للتأمل الحدسي، نشأت كحركة في امريكا عام 1875-بتأثير (شونميكر) و (برودولف سيتز)، استوحت الديانة الشرقية (البوذية و البراهمية) واعتقدوا ان هذا المنبع وحده الكفيل بتجديد الانبعاث الروحي في الغرب، فالروحية الثيوصوفية كانت وراء التجريدات الهندسية عند (موندريان) فمن خلال مباديء الثيوصوفية اقر نظاماً جديداً اطلق عليه (التصوف الايجابي) او الرياضيات التشكيلية كوسيلة تأملية للنفاذ الى البناء الخفي للحقيقة الكون.

فرديناند دي سوسير Ferdinand Desaussure (1857 - 1913) :

فيلسوف لغوي سويسري وعالم في علم الاجتماع، وضع عدة نظريات للدراسات الاجتماعية واللسانية وبشر بولادة (علم العلامات)، لم يؤلف كتاباً في حياته وجمعت محاضراته بعد وفاته عن طريق طلابه ووضعت تحت عنوان (درس الألسنية والبنيوية الحديثة)، ووضع (سوسير) أن اللغة كل مكتفي بذاته وهي

مبدأ للتصنيف، فكل شخص يستخدم اللغة يحمل في ذهنه إدراكاً لمبادئ اللغة ومواصفاتها ويكون هو ضمن نسق تلك اللغة وعلى العكس منه الكلام وقد ميز (سوسير) قيمة الدلالة، والتعريف الذي اعطاه للقيمة في علاقتها مع الدلالة يناظر تعريفه للمؤول والدلالة : الوجه الآخر لهذه الصورة البصرية التي هي الدال، ثم أن قيمة شكل ما لا تحدد بإمكانية استبدالها بسياق آخر، وإنما هي متأتية (القيمة) من كونها تنتمي الى نظام أو حقل بين المؤولين، و(مضمون الشكل) لا يتحدد تماماً إلا بمساعدة ما يوجد خارجاً عنها، وقيمة أي وحدة تشكيلية تتحد بما يحيط بها، وان علاقة الدال - والمدلول ترمز إلى الدلالة، ولكنها ليست سوى قيمة واحدة محددة بروابطها مع قيم أخرى مماثلة وبدونها لن تحقق الدلالة، وبدون المؤول ليست هناك دلاله، فقد أشارت نظرية (سوسير) إلى أن ظهور المعنى يبنى على طبيعة العلاقة القائمة بين كل حد من حدود النسق وغيره من الحدود الأخرى، وهذه العلاقات تأتي على نوعين هما (الترابط التركيبي والاستبدال) فالخطاب أو (النص) يحوي كلمات أو (عناصر) منه تأتي حركة المعنى، ثم أنه يحوي من جهة أخرى على إمكانية اختيار كلمة أو (عنصر) أخر على وفق مبدأ الاستبدال، ولقد طوّر (سوسير) دراسة اللغة دراسة آنية تزامنية، والمقصود بذلك، هو الكيفية أو الآلية التي تعمل اللغة على وفقها في لحظة زمنية ما، وعلى نحو لا يمكن أن يتم معه إدراك دلالة الجملة أو (النص) قبل أن ينتهي، وعليه فـ(النص) يدرس تزامنياً على أنه جزء واحد في نظام متزامن مع نفسه، اذ قدم (سوسير) ثنائيات هامة تُعد الأساس المعرفي لحقول الدراسات النظرية والتجريبية في اللغة والأدب، وهي ثنائيات اللغة والكلام، الدال والمدلول، ثنائية المحور التوقيتي الثابت والزمني المتطور، وثنائية القياسي والسياق، فضلاً عن ذلك فقد بحث (سوسير) عن القانون الذي يحكم حركة العلاقة بين الدال والمدلول (أو المرجع)، ومن جهة أخرى يرى أن اللغة ما هي إلا جزءً من علم العلامات الدالة السيمولوجيا، أي أن اللغة جزءً من السيمولوجيا، ويرى (سوسير) أنّ للغة وظيفة - على اعتبار أنها نظام من العلامات أو نظام اتصالي – ربط المعنى بمجموعة من العلامات (عناصر النص الأخرى) ولهذه العلامات علاقات متبادلة، بحثها (سوسير) وجعلها على محورين، الأول: محور سياقي (Syntagmatic) حينما

تربط وحدة نظام بوحدات أخرى سابقة أو لاحقة لها تنتمي إلى المستوى نفسه، وهذه الوحدات تفرض دلالات يعطيها السياق، أما المحور الثاني: فهو المحور الاستبدالي (Paradigmatic) ويتم بتغير وحدات في التركيب بوحدات أخرى تحل محلها لتؤدي دلالات مطلوبة، فتكون العلاقة علاقة استبدالية ويطلق عليها (الاختيار) داخل التراكيب الذي هو السياق ولقد شكلت طروحات (سوسير) هذه حجر أساس في تشييد صرح البنائية التي انبثقت مع مطلع القرن العشرين، انصب اهتمامها على دراسة (النص) دراسة تشريحية داخلية مقصية بالمقابل كل المؤثرات التاريخية أو الشخصية لمبدعه، فكانت المقولة الأساس التي دافعت عنها بشدة هي مقولة العلاقة التي عدت من وجهة نظر البنائيين سابقة على مقولة الكينونة، أما المقولة الثانية فهي أسبقية أو أولوية الكل على الأجزاء، فليس للعنصر أي معنى إلا من خلال ما يقيمه من علائق مع العناصر الأخرى، وما الوحدات إلا أشكالاً غير قابلة للتعريف بمعزل عن علاقاتها مع مثيلاتها، وقد أكد (سوسير) في نظريته اللغوية على تجانس وتألف الوحدات المميزة لمختلف مستويات التنظيم اللغوي وارتباطها بعلم واحد هو السيمولوجيا وهو العلم الذي يدرس العلاقة بين الدال اللغوي ومدلوله، ويدرس معاني الكلمات تاريخياً، وتنوع المعاني والعلاقات الدلالية بين الكلمات وما يترتب عليها من مجال.

تشارلس ساندرس بيرس (Charles Sanders Peirce) (1914-1839) :

فيلسوف ومنطقي أمريكي مؤسس البراجماتية، ناقش مسألة معنى الحياة بوصفها مفهوماً متأتياً من الأحداث والاستخدامات، نشرت أعماله ضمن مجلدات ضخمة حملت عنوان (الأعمال الكاملة لبيرس) وهو رائد السيميوطقيا التي هي علم العلامات الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والمفهوم الأساس لسيميائية (بيرس) هي الصيرورة التي يعمل بموجبها شيء ما بوصفها دليلاً، وتحتوي هذه الصيرورة على عوامل ثلاثة : (الصورة، الموضوع، المؤول) والمهمة الأساس عنده تمكن في تحليل اشتغال الدليل في الاستعمال الفردي للصيرورة بوصفه ذات وظيفة دلائلية تواصلية وهذه الوظيفة هي خاصية جوهرية للشكل الفني محددة بقوانين القواعد التكوين وأسس التنظيم، ان (بيرس) يرى ان العلامة كيان

ثلاثي يتألف من المصورة (Reprosentamn) وتقابل (الدال)، والمفسرة (Interpretant) وتقابل المدلول، والموضوع (Object) ولا يقابل شيء، فالمصورة هي شيء ما لشخص ما عن شيء ما من جهة ما وبصفة ما، فهي توجه لشخص ما، وهذا يعني أنها تخلق في ذهن المتلقي علامة أما أن تكون معادلة للأولى أو أكثر تطوراً منها، وهذه الأخيرة هي علامة مفسرة للعلامة الأولى، وأن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها، وهي لا تنوب عنه نيابة كلية بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة والتي سميت بركيزة المصورة وهذا النوع من العلامات يقابل العلامة الحكائية اذ ان بنية العلامة في (النص) الكلاسيكي هي علامة لا تحمل المتلقي على إفراز فيض من المدلولات، وذلك لارتباطها المباشر بما تشير إليه إذ يقتصر دورها على النيابة عن موضوعها وذلك بالاستناد إلى فكرة ما ذات صلة بالموضوع المصور، يرى (بيرس) ضرورة تواجد سياق في الفكر يوضح كيف يتسنى أو يتم ذلك، وعلى هذا النحو تّكون العلامة مع التفسير علامة أخرى تحتاج بدورها إلى تفسير أضافي، وعندما يؤخذ التفسير الأخير مع العلامة الموسعة سيكوّن بدوره علامة أكثر اتساعاً مما سبق، وهكذا استطردا حتى يتم التوصيل إلى علامة تُفسر نفسها بنفسها وتفسير كل أجزائها الدالة، اما البيئة الدلالية العلاماتية بحسب (بيرس) فأنها تحتوي على عناصر أربع هي : العلامة بوصفها ممثلاً ينوب أو يحل محل شيء آخر (المادة المشار إليها أو الموضوع) والمحلل (المتلقي) الذي يدرك ويعي الإشارة، ثم أخيراً الكيفية المحددة التي بها تكتمل العملية النيابية الاشارية " وهي التي يطلق عليها (بيرس) تسمية الأرضية أو الأساس، وقد أثرى (بيرس) نطاق فاعلية العلامة لتكون أكثر شمولاً وعمومية، وأصبحت بمفهومه ركيزة أساسية ومنطلقاً منهجياً يمتد في جميع المجالات المعرفية والعلمية والإبداعية ويعد (بيرس) منبع الأبحاث المعاصرة حول أنظمة العلامات، وأصل التيار السيميوطيقي وقد مثل المعطيات والإرهاصات الحقيقية لميلاد السيميوطيقا حديثاً، فشيد معماراً بنيت دعائمه على منطلقات (فلسفية — منطقية) ذات نسق معرفي متكامل، حيث شملت العلامة عنده وأصبحت أنموذجاً لكل نشاط دلالي (سيميوطيقي)، فسمطقَ (بيرس) المنظومة الكونية وحولها — بكل جزيئاتها — إلى بنية علامات، وأبتكر المنظومة السيميوطيقية لتشمل

طرائق تكوين العلامات الدالة وكيفية حلها وتفسيرها للوصول إلى حقائق منطقية واضحة وعلى الرغم من مرجعيات - السيميوطيقا - المعرفية وتاريخها، إلا إنها بدأت كعلم (في النصف الثاني من القرن التاسع عشر) على يد المؤسس المنطقي (بيرس) الذي أخذ يدرس (العلامات – الرموز) ودلالتها وعلاقتها في جميع المنظومات والأشياء الطبيعية والإنسانية، وأسس (بيرس) الخطوات المنهجية لدراسة أنظمة العلامات، وتصنيف الحقول التي تشكل (العلامة) المحور المركزي فيها، من منطلق أنها تشتغل بفاعلية وحراكة في كل مظاهر الوجود. وعلى هذا الأساس تتسم سيميوطيقا (بيرس) بميزتين:

الأولى : بأعتبارها تحليلاً فلسفياً ومنطقياً شامل لأبعاد الوجود.

الثانية : بأعتبارها نظرية ونشاط موغل في التقسيم والتفصيل وله تفريعات متعددة وواسعة تحوي كل مفاصل الوجود والكون العلامي.

فالسيميوطيقا عند (بيرس) هي علم العلامة الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى، ويذكر " ليس بأستطاعتي إن ادرس أي شيء في هذا الكون – كالرياضيات والأخلاق والميتافيزياء، والبصريات... وعلم القياس والموازين – إلا على انه نظام سيميوطيقي "، إذ لا يمكن دراسة العلوم أو أية معرفة إلا عبر منظومة العلامات الدالة، وقد قام (بيرس) بنقل الاهتمام بالمنهج الكلي ودور الجبر المميز في تشكيله إلى مجال المعاني، كما دعا إلى أبحاث تجريبية، ففي فلسفته تتكون الدلالة عبر معلومات إمبريقية وقواعد تشكيلية، إذ لا يمكن الوصول إلى المعاني القارة في المعرفة الإنسانية إلا عبر الاشتغال والصيرورة العلامية، لذلك سعى (بيرس) بهواجس حثيثة للوقوف على " مشروع (علمنة) الميتافيزيقيا والبحث عن تفسير الظواهر وعللها وقصد استكشاف الحقيقة استكشافاً منهجياً بعيداً عن التأملات الخالصة التي تغفل ظواهر الواقع المعقولة، ولما كانت الطبيعة مسخرة للبشر من قبل (الله (عز وجل)) فهي تفيض بالعلامات بوصفها آيات على وجوده بما في ذلك النظر إلى الإنسان في ذاته على انه علامة، وستكون الدلائل السيميوطيقية ضرباً من البحث عن حقيقة (الله (عز وجل)) وسر عظمت خلقه بدءاً من مدخل القوانين الطبيعية، التي حرص العلماء والفلاسفة على التطلع إلى البحث عن سببية غير آلية تؤكد التناغم بين

الطبيعة وبين الدين والأخلاق والجمال ليس على أساس الاكتفاء بالوصف، بل السعي إلى استكشاف فكرة القانون استكشافاً منطقياً "، فالنظام العلامي للوقائع الخارجية والداخلية حسب (بيرس) محكوم بأمر ألهي وينطلق " التصور الكوسمولوجي لدى (بيرس) من قاعدة سيميوطيقية تؤكد بأن الكون يمكن وصفه بأنه مجرات من العلامات العامة، التي تتفرع إلى علامات خصوصية لا يمكن إن نزعم بأننا قادرون على الإحاطة بنشاط سيميوزيسها وفيضها الدلالي؛ ولهذا لا بد من صياغة منطق واصف يمكن إن يهتدي إلى بنية العلاقات الداخلية التي تتحكم في جبر العلامات، اذ إن طبيعة الاتصال الملازمة لحقيقة الكون واتساقه مرتبط بالمنطلقات الكوسمولوجية التي تسمح بتجزئة الوقائع تبعاً لانتظامها داخل النسق العام " و المنطلق الرمزي البيرسي الذي سعى إليه عبر فلسفته (الكوسمولوجية) ذات نزعة تطورية وثيولوجية سيميوطيقية لا تتنافى مع حقائق البحث التجريبي، بحيث من الخطأ التمسك بأن الكل فقط، وحده هو شيء ما، بينما لا تكون أجزاؤه شيئاً ما ، وهذا ما دعا (بيرس) الى إن يرسم معالم نسقية سيميوطيقية قوامها البحث في علاقة القضايا الكلية بعالم الجزئيات الفعلي وعلى هذا الأساس ظلّ (بيرس) يدافع عن دعواه التي فحواها (إن نظام الكون انبثق من اللانظام) وهذا الاعتقاد يفسر إيمانه بالتطور الذي ينطلق من الفوضى وينتهي إلى النظام والاعتقاد بدعوى اتصال الكون، إذ تمرحل الكون في رأيه عبر صيرورة أنتقل فيها من مرحلة الفجأة الأولى وعبر عدة مستويات إلى ما هو عليه الآن في خضم النظام السائد فيه، وعليه دعا (بيرس) إلى بلورة فلسفة للتواصل، ستجد امتداداتها مع فلسفة (كارل أتو آبل) التداولية، ولكي لا يخلق تأويل السيميوزيس إشكالات في المسائل الأخلاقية، دعا للإفادة منها، وأشترط على المرء ان يحدد (القصد) من استعمال العلامة وتوظيفها حتى لا تنقطع سبل التواصل وأسبابه بين البشر، فأن موضوع السيميوطيقا – عند (بيرس) هو العلامات أو النظام الدال الذي يتحقق بواسطته التواصل.

رولان بارت- Roland Barthes (1915-1980) :

كاتب وناقد ومفكر فرنسي، اشتغل بميادين علم الاجتماع والأدب، وكان له منهجه الخاص في دراسة علم العلامات، أطلق عليه سيمياء الدلالة معتمداً بشكل كلي على معطيات (سوسير) في علم اللغة واللسانيات له مجلدات ضخمة (قارئ بارت 1982) و(الحوادث 1987) وأراد (بارت) في هذه المرحلة الكشف عن الحضور الإيديولوجي في الكتابة وتمثل انطباعات مختلفة في استعمال الشكل الفني والإشارة إلى حقيقة أن لغة الشكل الفني كلها محكومة بمعنى محدد لها من قبل، فهي توجد في ثقافة معينة وتنطوي على فرضيات مبنية من الواقع الجمالي الاجتماعي يطلق اسم الشفرات على القوى التي تصنع المعنى، وتمكن (بارت) اعتماداً على وحدات القراءة من تقسيمها كالآتي :

الشفرة التخمينية (Proairetis Code) : وهي شفرة الأفعال (الأحداث) إذ تنطوي الأفعال كلها، وتعد هذه الشفرة من الشفرات التي تصنع الحبكة في دراما الأشكال البصرية في اللوحة، ذلك لان الاحداث تحدث وتعاود الحدوث لأنها مترابطة، ويرى (بارت) أن النص الجمالي البصري الخاضع للتحليل يمكن الإشارة فيها إلى الأفعال من خلال درجة تأثيرها البصري ولا حاجة إلى وضعها في ترتيب.

الشفرة التأويلية (Hermeneutic Code) هي مثار الألغاز والأسئلة ونحن ندرك أن تحت الشفرة التأويلية مختلف المصطلحات الشكلية، التي من خلالها يمكن تمييز اللغز والتحدث عنه وصياغته وإيقاف مساره على الرغم من أن الكيفية التي تعمل بها الشفرة التأويلية يتضح أن برهنته غير كافية.

الشفرة الدلالية (Semantic Code) يعتقد أنها تكون (ثيمات Theme) السرود البصرية الذهنية، أن هذه الشفرات هي موضوعات الفن المتخيل.

أما القراءة عند (رولان بارت) فهي رغبة تحدث عند الافتتان بالنص والتلذذ بمفاتنه والانجذاب إليه بفعل سحره، ويرى (رولان بارت) إن هناك نوعان من القراءة هي (إعادة كتابة النص) و(إطلاق إنتاجيته) والنص القادر على إحداث

ذلك الافتتان هو النص الذي يربك القارئ ويخلخل موازينه الفكرية والفنية والثقافية والنفسية، وقد استبدل (بارت) القراءة من إرسال واستقبال أو علاقة (إنتاج واستهلاك) إلى علاقة تشكيلات وفق منطق خاص هو (الشفرة النصية) وليست هناك حدود عند (بارت) للدلالات وحدود للقراءات وذلك لأن النص ينفتح على العوامل والمدلولات المتعددة، والقارئ هنا هو فعل إنشاء ومعاناة جمالية، فقد أصبحت العلامة عند (بارت) مكونة من عنصري الدال والمدلول، حيث يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلول صعيد المحتوى، ويمارس الدال بدوره التشكيل اللفظي للصورة السمعية (العيانية) في الإحالة الى مدلول أو أكثر ومرتبط بشكل عضوي مع الدوال النصية الأخرى، ومرتباً في (أنظمة / انساق) تحمل معها التنوعات والتمثلات لحركة الدوال وصراعها مع بعضها البعض الآخر، للتموضع في النظام الأمثل الذي يشتغل على تمثيل كل الأشياء — على حد قوله — فضلاً عما يحمله الدال من مسؤولية دلالية في الحفاظ على ديمومة الخطاب وفاعليته، وعليه فأن أنتضام الدوال في النظام النصي هو كفيل بتمثيل المعنى، وهذا جُل اهتمام (بارت) بالتدليل العلامي، وفي ضوء ذلك استعرض (بارت) رؤيته السيميولوجية وشحن الإرسالية الدلالية التي لم تأتي نتيجة الفعل الطبيعي، وإنما جاءت نتيجة تفاعل القصد الذي أطلقت من أجله وسبل توافر الاتصال المجتمعي، وعلى غرار هذا التحليل، انطلق (بارت) بتناول الأساطير في الثقافات الإنسانية، مستطرداً بتحليلها الى ان يستكشف الدلالات الكامنة فيها، وأقترح (بارت) فيما بعد تسمية تمازجت فيها السيميولوجيا كعلم عام للعلامات مع العلوم الإنسانية، اذ السيميولوجيا بمعزل عن هذه العلوم هي وصف ساذج وخال من كل قوة شارحة، فقد أضحت الدلالة عند (بارت) شديدة الارتباط بالمنظومات المعرفية، وعادةً ما يبحث عن علاقة ما تربطها بأشياء أخرى غير نفسها؛ فالسيارة — مثلاً - في مجتمع ما يقتضي الحديث عنها الحديث أيضاً عن العائلة والبلد والأنظمة الأخرى، وهذا ما يركن علاقة العلامة بالواقع الإنساني ككل لذا فأن مادة كل نظام سيميولوجي على غرار هذا الأنموذج المنهجي في التحليل، ينبغي ان تقدم نفسها قبل كل شيء، كنظام دلالي، أي نظام وظيفته الدلالة أدرك (بارت) بأن اللغة لا تستنفد كل إمكانيات التواصل -

وهذا خلاف مع ما ذهب إليه أنصار سيميوطيقا التواصل - فنحن نتواصل، اذ توفرت القصدية أم لم تتوفر، بجميع الأشياء الطبيعية والثقافية سواء كانت اعتباطية أم غير ذلك، لكن المعاني التي تستند الى هذه الأشياء الدالة، تُعضد دلالتها من خلال اقترانها برسالة لغوية، وان تفكيك ترميزية الأشياء، يتم بالضرورة، بواسطة اللغة، بأعتبارها النظام الذي يقطع العالم وينتج المعنى، اماّ مقولة (موت المؤلف) عند (بارت) فأنها أتت من فرضية (موت الإنسان) الفلسفية التي نادت بها البحوث الفلسفية الحديثة المتأثرة بشكل كبير بفرضية (نيتشه) عن (موت الاله)، والنقد الذي يتبنى مقولة (موت المؤلف / الإنسان) يرد كل واقع إلى البنية من دون أن يرجع أبداً من البنية إلى الواقع الإنساني المولّد لها، ولقد دعا (ماركس) مثلاً إلى كون الفرد هو جملة علاقاته الاجتماعية، بمعنى تحول الفرد عند (ماركس) إلى علاقات البنى الاجتماعية مع بعضها البعض، ولا شك أنّ دعوة زوال المؤلف / الإنسان هي دعوة الاطاحة بمركزيته في الكون وفي تفسير ومعرفة ما يجري حوله، وهذه الدعوة سبقتها دعوات ثلاث لخلخلة مركزية الإنسان، وهذه الدعوات هي :

1. ثورة كوبرنيكوس (Copernicus revolution)، التي حكمت على ميتافيزيقا الحضور بالانتهاء، وكل ما يتصل بها من مناهج التحليل والشرح التي ترتكز على مركز واحد لا يرقى إليه الشك، وابتعاد النص عن كونه المصدر والمركز الذي ينبع من معناه، فضلاً عن دور هذه الثورة في قهر (المركزية)، أي الابتعاد عن تصور الشخصية الإنسانية الأوربية بوصفها مركزاً للوجود.
2. ثورة داروين البايولوجية التي حولت حوار الإنسان مع الإله، إلى ملحمة الحياة المتوحشة والصراع من اجل البقاء.
3. ثورة فرويد النفسية التي قيدت الأنسان بمجموعة من القوى اللاواعية التي تحكم سلوكه وتصرفاته.

التناص :

يعتبر التناص، احد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها، ويكون التناص طبقات جيولوجية كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد لمواد النص، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي، عبارة عن تحويلات لمقاطع، مأخوذة من خطابات أخرى، داخل مكون إيديولوجي شامل، ويرى (بارت) أن (لا نهائية) (التناص)، هي قانون التناص، ويرى (فوكو) بأنه : "لا وجود لتعبير، لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة "، والتناص هو العلاقة (العلاقات) الحاصلة بين احد النصوص ونصوص أخرى يستشهد بها، يعاد كتابتها، يمتصها، يوسعها أو بصفة عام يقوم بتحويلها ويغدو بناءً على ذلك معقولاً، والتناصية Intertextualité تلك الفعالية الماثلة والمنتشرة بين ثنايا اللغات وخطاباتها المتعددة، وبين غيرها من المعارف الأخرى، وتحضر تلك الخطابات بسجلاتها المجتمعية والفئوية والمهنية، وبسننها الخاص المنطلق منها والمكبوح، كما توزعت نظريات التناصية بين اتجاهين أساسين هما:

- اتجاه)هـ. بلوم (H. Bloom وينحو منحى "التأثير" أكثر من منحى"التناصية ".
- اتجاه كانت بدايته مع)م.باختينM.Bakhtin) وطوره فيما بعد كل من (كريستيفياJ.Kristiva) و(ج.جنيت"G.Genette) وينحو منحى "التناصية" فأنطلاقاً من هذه التطورات التي لحقت المفهوم كان لزاماً علينا التعرض إلى الأسس التكوينية الداخلة في نشؤه وتبلوره من خلال أهم محطاته الكبرى وهي مستويات الحضور المؤسس فإذا كان غالباً ما ينتقل "المنهج " أو"المصطلح" النقدي من ثقافة إلى أخرى مشوباً بالاضطراب، فإن مفهوم التناصية (Intertextualité) قد عرف التباساً في بيئته الأصلية (الغرب) نتيجة للتطورات وللتعديلات التي كانت تلحقه، كما توزع بين عديد من المجالات التي تداولته، وإضافة إلى هذه الصعوبات، هناك مشكلة في ترجمة المصطلح، ففي اللغة الفرنسية نقلت لفظة ((Intertextualité إلى العربية تحت مصطلحات

كثيرة، من أبرزها (التداخل النصي)، وقد آثرنا الإبقاء على مصطلح (التناصية) في ترجمته إلى (Intertextualité) نظراً لشيوعه داخل الأوساط النقدية العربية، كما أن مادة "نص" في اللغة العربية تحمل معنى التنضيد، واختزاله في نوع واحد فقط من أنواع المتعاليات النصية (Intertextualité)لذلك يأتي اختيارنا لهذا المصطلح لكوننا نجانب تعميق التباس المفهوم ومقابلته بأستعمال مصطلحات أخرى، وسيبقى تداول مصطلح التناصية بأعتباره المنظم للعلاقات النصية، تحويلاً و محاكاة وتضميناً وتحريراً...الخ، كما سيكون التعامل مع مستويات الحضور المؤسس للتناصية كما طرح مع الأوائل، والعمل على إبراز مستويات الحضور المرسخ بشكل أعم مما طرحته (كريستيفياJ.Kristiva)، والاعتماد على ما طرحه (جنيت G.Genette) في كتابه التطريسات (Palimpsestes) حول "المتعاليات النصية" لكونه طور آراءها المطورة عن أفكار (م.باختين(M.Bakhtine حول الحوارية في صياغة مفاهيمها حول التناصية.

ميشيل فوكو Micheal Foucault (-1984) :

مفكر وناقد اجتماعي فرنسي، حلل الخطاب الثقافي والمعرفي، وتتبع أصول الظواهر الاجتماعية، وتوصل إلى مهيمناتها، من خلال منهجه في الحفريات فضلاً عن دراسته الوثائق التاريخية وبيان منزلة الخطاب الثقافي، بدأ مسيرته النقدية بنيوياً مع كتابه (الكلمات والأشياء)، حيث حاول إنكار بنيويته وتقديم دراسات شاملة لكل المفاهيم والخطابات من خلال اختبار فاعليتها في بنية المجتمع عامة، ومن توزيع للوظائف والأدوار" وقد سعى (فوكو) إلى تحليل الاستعمالات والخطابات التي غلفت المعرفة عبر حقب من التاريخ وعمد إلى تحليل تاريخ الخطابات ومكوناتها، وتوصل إلى مجموعة دلالات أسهمت في قراءة النصوص، تعرية الخطابات، وتلمس أوجه الحقيقة، كونه يؤكد على القوة بدرجة أكثر من اهتمامه بالمعرفة فضلاً عن اهتمامه بالممارسات أكثر من الشكل، وسعى (فوكو) من خلال تحليل منظومة الذات إلى تفكيك المفاهيم

التي شكلت سيرة الإنسان، حيث منحت الذات تصوراً للواقع البشري بوصفه بنية ومرادفاً للوعي، وحل الذات وفككها وبهذا تقلصت قيمة المدلول لتتحول إلى دال مهيمن، وانتقلت قضية تأويل النص البصري وفهمه من البحث عن أنظمته وتحديد أنساقه إلى التجاوب بين النص والقارئ بوصفه إنتاجية جديدة للنص، فالطرح النقدي أسهم في تفعيل إلغاء الإنسان، من خلال مقولة (موت الفنان) والتركيز على النص البصري والاعتماد على دور القارئ (المشاهد) في كشف المعنى واكتساب الدلالة، كما يؤكد (ميشيل فوكو) بأستمرار على قراءة (فرويد) بوصفه نيتشوياً إذا لم يقرأ المرض على إنه نتيجة صدمة بل حاول أن يبحث عن الاستيهامات الكامنة في منطقة اللاشعور الخفي الذي يحكم الإنسان، وبذلك فأهمية الإنسان من وجهة نظر (فرويد) لا تكمن في كونه كائناً عاقلاً، ولا في كونه ذاتاً قاصدة وواعية متحكمة في نفسها، ولكن بوصفه كائناً حيوياً له حاجاته ورغباته المرتبطة بدوافع الغريزة ودوائر اللاوعي، إنّ (فوكو) ينتمي إلى حقبة ما بعد الحداثة، جيل (الاختلاف والمغايرة) لذلك فهو لا يوجه اهتمامه الأساسي نحو القضايا الكبرى التي شغلت الفلسفة، بل يؤكد الهامشي والمبعّد والمنبوذ الذي يرى فيه القضية الأساسية للفلسفة الجديدة والانقلاب المعرفي الجديد، ويعتقد (فوكو) إنّ الحداثة أنتجت نظم الاستبداد والاستبعاد وأدت إلى ظهور النازية وأعطت الأولوية للعالم الخارجي بدل العالم الداخلي، ويؤكد على السلطة كممارسة قائمة على الهيمنة وتهميش الآخر وإقصائه وأرادت أن تحقق لنفسها بعداً أسطورياً يتمثل في العنف والسيطرة، كما خلفت رغبة في إخضاع الطبيعة وتسييرها بدلاً من التماهي معها في الوقت الذي كان الإنسان يحلم بجعلها فردوساً وكانت فيما مضى جنة عدن، غير إنّ هذا الفردوس أصبح في زمن الحداثة ممكنات تكنولوجية أخضع بها الإنسان الطبيعة لقوانينه، هذا وإنّ من مميزات خطاب (فوكو) بأنه بلا مركز فكله سطح وهو يرفض كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعال يمكنه أن يمنح معنى خاصاً للحياة البشرية، إنّ بحث (فوكو) سطحي بشكل متعمد وهذا يتفق مع الهدف الأكبر لمفكر همه أن يزيل الفرق بين السطوح والأعماق، والمراكز والهوامش.

السفسطائيون Sophists :

مدرسون متنقلون، وجدوا في القرن الخامس وأوائل الرابع (ق.م) في اليونان، وكان السفسطائي الحكيم السياسي البارع في احد الفنون، بينما الحركة السفسطائية الثانية بدأت في القرن الثاني الميلادي بهدف إحياء الأمجاد الأدبية للعهد الكلاسيكي، وكان السفسطائي هو مدرس البلاغة، وعملياً كان السوفسطوس من الحكماء هم المكشوف عنهم الغيب أصحاب الرؤى والدعاوي، لكن (أفلاطون) و (أرسطو) شنا حرباً دعائية ضد السفسطائية، وأصبحت السفسطائية عنواناً على المغالطة والجدل واللعب بالألفاظ وإخفاء الحقيقة، وقال عنهم (هيغل) إنهم مثاليون ذاتيون، كانوا نقيض الفلاسفة قبل السقراطيين، الذين تجاهلوا العامل الذاتي في تناول الواقع فيما ذهب (السفسطائيون)، وتحديداً في نظرتهم إلى دور الحس في المعرفة إلى نكران الحقيقة والعلم، استناداً إلى خداع الحواس وتصوّرها ونسبيّتها، وقد بالغوا بالشك لدرجة الشك في كل معرفة، سواء كانت حسيّة أم عقلية، فإذا كان لا يمكن الوثوق بالمعرفة الحسيّة بتكوين حكم إزاء العالم الخارجي ؛ بسبب خداع الحس، فكذلك ليس عالم العقل بأصدق من عالم الحس، وإذا انعدمت الحقيقة أو المعرفة بعالم الحس، فلابد أن تنعدم في عالم العقل، ولهذا لم يعد العقل الخالص لديهم وسيلة لاكتشاف الحقيقة أو المعرفة الحقّة، ومثلما الأشياء المادية المُرتبطة بعالم الحس عُرضة للتغيير، كذلك الأشياء العقلية والأخلاقيات عُرضة للتغيير أيضاً ؛ بسبب ارتباطها بمُبدعها الإنسان ذاته، والذي يخضع بدوره للصيرورة والتغيّر المُستمرّين، لهذا اعتقدوا بذاتية ونسبية الأشياء بوصفها تختلف من زمان إلى آخر، ومن شعب إلى آخر كما أوضح السفسطائيون أن القيم الجمالية يمكن أن تتغيّر بتغيّر ظروف الحياة الإنسانية وحسب اختلاف الزمان والمكان، وكان معيارهم الجمالي نابعاً من الإحساس الذاتي، كما كان معيارهم الجمالي في فن التصوير مرهوناً باللحظة الحاضرة، وهذا ما فهمته الرومانسية والانطباعية، ثمّ حركات واتجاهات الفن الحديث وبعض اتجاهات فن ما بعد الحداثة، ولقد ركّزت السفسطائية فلسفتها على الإنسان، وعدّته مُنفصلاً عن قوانين الكون، وبالغت في ذلك إلى أن وصلت إلى حد أن الإنسان عدّ

مقياس الاشياء من قبل (بروتوغوراس)، وهو أحد المُفكّرين السفسطائيين، وله المقولة المهمّة " إن الإنسان مقياس الأشياء جميعاً، فهو مقياس وجود ما يوجد منها، ومقياس لا وجود ما لا يوجد منها "، وهكذا نجد أن السفسطائية أحلّت فكرة النسبية محل الموضوعية في الفكر اليوناني، عندما حررت الفكر من سطوة الفلسفة الطبيعية المُتّجهة إلى التزام الموضوعية الكاملة في توجهها إلى ذات الفرد، والانحراف به بوصفه كياناً مُنفرداً ومقياساً للأشياء، بعد أن كان مضموراً في ظل النظام الاجتماعي اليوناني، فدعا السفسطائيون الطبيعيون إلى التوقّف عن البحث في الحقيقة المُطلقة للطبيعة، لانعدامها، وتوجيه البحث إلى دراسة الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً، ونبذوا المقاييس الموضوعية للجمال، ولم تعد غاية الفنان سوى تحقيق الكمال في الصورة الفنية بوصفها مُعادلاً صورياً لعالم الحس وجماله العرضي، ومن خلال الخيال وأساليب الخداع والإيهام، وإن خير ما جاءت به الفلسفة السفسطائية للفن الحديث تعويلها على الذات في خلقها الجمالي المُتخيّل، فما يبدو لفنان جميلاً قد يبدو لآخر قبيحاً، ومن ثمّ فإن الرؤيا المُتخيّلة نسبية ؛ لأختلاف ونسبية الإدراكات الحسيّة والانتقاءات الجمالية للفنانين على تعددهم واختلاف توجّهاتهم الفنية، وهي نزعة طاغية في كل تاريخ الفن عبر تنوّع عصوره، وخاصةً الفن الحديث وتنوّع المدارس الفنية يُعزى إلى تنوّع المُتخيّل في رؤى الفنانين على تنوّع أحاسيسهم المتباينة اذ أن السفسطائيين قد فصلوا القيم الجمالية عن ارتباطها بالمعرفة والحقيقة والأخلاق والدين، كما دعوا إلى حرية التعبير، والاعتماد على آراء الإنسان الذاتية في الحكم على الجميل بتجريده من إطاره العقلي ، اضافه الى ان تأكيد (السفسطائيين) على ان الإنسان هو المقياس والغاية والوسيلة في آن واحد يمثل الحقيقة المطلقة وكل شيء موجود أساس وجوده، هو فكر الإنسان، كل ذلك أدى بهم الى اعتماد اللذة في الفن، فأصبحت غايتهم التي يسعون اليها لذلك عدوا الفنان هو ما يقدم لهم او للناس ما يلذهم ويرضيهم، وان كانت هذه اللذة توحي بالخداع وعدم الحقيقة والوهم والخيال، " والفنان المبدع هو من اتقن فن الخداع الموجه نحو اثارة مشاعر اللذة لدى الناس حتى لو كانت خادعة"، اشتق اسمها من لفظة المعلم وخاصة معلم البيان وهم مجادلون مغالطون متجرون بالعلم جادلوا المذاهب الفلسفية الاخرى

ولذلك كان اهم ما خلفوه هو ما يتعلق بالالفاظ ودلالاتها والقضايا وانواعها والحجج وشروطها والمغالطة واساليبها، اذ استخدم السفسطائيين الديالكتيك كمادة تقنية مهنية لتعليم البلاغة والخطابة مقابل اجر، ونقدية لتقاليد المجتمع من خلال:

أ- النزعة الانسانية بكسر الرؤية الطبقية القومية والوطنية، فهم غرباء عن المجتمع الاثيني.

ب- نسبية الحقيقة فلا وجود لحقيقة ثابتة او مقياساً مطلقاً للاشياء.

ج- التعلم والنثر بالافادة من ظهور المدارس وتطورها.

د- ادعاء العلم بكل شيء وامكانية تعليمه.

مقولة السلب :

هو فراغ حيوي على المحور ألتزامني لعملية القراءة، ويلمح (آيزر) إلى أن العمل الفني الجيد يتميز بما فيه من سلب لعناصر بعينها، وما يتبع ذلك من بحث (المعنى) الذي لم يتشكل وان كان العمل الفني مع ذلك موضوع النظر عندئذ يشمل السلب التوقعات أو النزاعات التي لا تتجاوز أفق القارئ، يؤول موضوع النظر عندئذ إلى صفة (القراءة الحقيقية) وهكذا تكون خاصة السلب عاملاً محدداً للقيمة الجمالية توجه (آيزر) إلى أبداع مقولة السلب (Negation)، التي يعدها أساس نظريته، في النص والتلقي.

الجدل أو الديالكتيك Dialectic

هو لفظ إفرنجي مشتق من الفعل اليوناني (dialegesthai) ومعناه يجادل، واللفظ العربي يعني الخصام واللجاجة، والجدل هو فن البرهان ومبدعه (زينون الايلي)، وهو العلم الكلي بالمبادئ الأولى والأمور الدائمة يصل إليه العقل بعد العلوم الجزئية ، فينزل منه الى هذه العلوم ويربطها بمبادئها والى المحسوسات يفسرها، والديالكتيك مصطلح فلسفي يميل إلى عدّ العالم في حالة صيرورة دائمة، وعدّ الوجود في حالة تحول مستمر، وفقاً لقوانين تحكم تطور الطبيعة والمجتمع والفكر، ويشير المصطلح إلى فن الحوار، وتصنيف المفاهيم، وتقسيم

الأشياء، وتحليل الجوانب المتصارعة فكرياً ومفاهيمياً، وقد طوّر هذا المصطلح (هيجل -1831) حتى عُرِف بأسمه، وأصبح الجدل الهيجلي هو المنهج الفلسفي للبحث في الطبيعة والمجتمع، وقد مثّل نقطة انطلاق لفلسفة (كارل ماركس - 1883) في الحديث عن المادة الجدلية، وجدلية صراع الطبقات، فالجدل منهج وعلم يجتاز جميع مراحل الوجود من أسفل الى أعلى والعكس، لهذا ينقسم الجدل عند (أفلاطون) الى جدل صاعد وجدل نازل، فالجدل الصاعد يدفع الفكر الى التدرج من الإحساس الى الظن والى العلم الاستدلالي ثم إلى التعقل المحض، بينما الجدل النازل هو النزول من أرفع المثل الى أدناها ووسيلته القسمة، وقد فرق (أرسطو) بين الجدل والتحليل، فالتحليل موضوعه البرهان أي القياس المنتظم من مقدمات صادقة أولية سابقة في العلم على النتيجة، أما الجدل فموضوعه الاستدلالات التي تقوم على مقدمات محتملة أي آراء متواترة أو مقبولة عند العامة، ومعنى ذلك أن الجدل ليس علماً او منهج العلم، كما أراد (أفلاطون) ولكنه الاستدلال على وجه الاحتمال، وهو فن يتوسط الخطابة والتحليل، وعند (بارمنيدس) يدل على نوع من الحجاج الفكري يقوم على افتراض ماذا عسى ان يحدث لو أنكرت مشكلة كانت في السابق صحيحة، وعند (سقراط)، هو مناقشة تقوم على حوار وسؤال وجواب، لقناعته بأن المعرفة موجودة في دواخلنا لكننا لا ندركها الا عن طريق المناقشة أو الحوار بينما عند (أفلاطون) هو منهج في التحليل المنطقي يقوم على قسمة الأشياء إلى أجناس وأنواع، بحيث يصبح علم المبادئ الأولى والحقائق الأزلية، فعند (أرسطو) ومناطقة المسلمين هو: " قياس مؤلف من مشهورات ومسلّمات وان موضوعه الاستدلالات التي تقوم على مقدمات محتملة "، أي آراء مقبولة عند العامة وهو فن يتوسط الخطابة والتحليل)، ويعود اصل كلمة الجدل Dielectii الى الفعل اليوناني ديالكشيكا Dialektike والذي يعني فن الناظرة حيث (كان اليونانيون القدماء يعنون بالديالكتيك فن الوصول الى الحقيقة في النقاش عن طريق كشف التناقضات في اقوال الخصم و دحضها) و الجدل او اليالكتيك يستمد اسمه من الفعل اليوناني Dialegesthai (الذرة) التي تعني (تقابل الناس سوياً من اجل المناقشة بحيث يفصلون الاشياء التي يناقشونها تبعاً لنوعها) ان

الجدل في الفهم المادي لتطور الفطر (انتقال ما من شيء الى اخر) و في الطريقة المطلقة (المفهوم يحفظ نفسه في مجوده الاخر، الكلي في تجزئة العام يحفظ نفسه في خصوصيته في الحكم و في الواقع، فهو شطر الواحد الى اثنين ومعرفة اجزاءه المتناقضة) وقد تطور مفهوم الجدل و تغير فهم الجدل وغدا (مصطلح الجدل) (واحداً من اعقد المفاهيم و اكثرها اشكالاً و خلافاً في تاريخ الفلسفة و الفكر الاجتماعي و العلمي) ان الجدل هو (اللجاج في الخصومة بالكلام و قد نقل مناطقة العرب هذه الكلمة و استعملوها)، و تسميتها باليونانية طوبيقا، كما استعملت كلمة (المناظرة) فقيل (اداب المناظرة) و قد يقال (القياس الجدلي) (او الحجة الجدلية او القول الجدلي (و مستعمل هذه الصناعة يقال له مجادل و جدلي)، كما تتمثل اهم صور الجدل العلمي في فلسفة العلوم و الابحاث و التاملات العلمية مما يحعل الجدل العلمي قريباً من جدل (هيغل و ماركس) الذي يستند اللى الطبيعة و يساعد على تطور الجدل في العلم هي المصاعب و الاحباطات التي تواجهها النظرية العلمية كما حصل في مجال العلوم الانسانية في القرن العشرين و الذي ادى الى تناقض في النزعة العلمية و الوضعية و اكتشاف عوالم متناهية في الكبر (الكون) و الصغر (الذرات) و النظرية النسبية و تطور مفهوم الزمان و المكان و الحركة فيهما حيث صار الولوج الى تفصيل العلم لا يستلزم اكتشاف الصحراء بالطائرة بل سبر اغوارها مشياً و الا يكون الانسان الجديد كمن يشرب السم ليعرف مفعوله، ثم تطور المفاهيم الرياضية التجريدية الحديثة و المعاصرة من المصفوفات و المحددات و التي قادت الى ثورة المعلومات، ومن ذلك فأن العلم الجدلي يمتاز بـ(حوار) فلسفي ومنطق يدفع الجدل الحديث لاجتياز المسافة بين الاشياء و المعاني العامة و بالعكس مما ترتب عليه تطور الحوار بين الذات و الموضوع علمياً فالجدل العلمي اتجاه ديناميكي للفكر لاثبات التقدم بتقنيته وصولاً للحقيقة وقد فهم مصطلح الجدل (كفن) في منحيين:

- فن الجدل بطريقة الاسئلة والاجوبة.
- فن تصنيف المفاهيم وتقسيم الاشياء الى اجناس وانواع

لم يعد الجدل يعني في لغتنا الفلسفية الا فن صراع المحاكات التماسكة والدقيقة وجعلها تتسلسل بصورة محكمة) ويعرف الجدل بأنه (فن التفكير بحسب منهج وبصورة معينة) و(ان كلمتي المنطق وجدل لم تعودا في الوقت الحاضر الا شيئاً واحداً تقريباً ان لم تكونا شيئاً واحداً) ويعرف بأنه :(فن التفكير بحسب منهج وبصورة صحيحة) والجدل (طريقة الفكر الذي يعرف ذاته ويعبر عن موقفه بتأليف حكم جامع بين الاحكام المناقضة) وهو حكم الفكر اللانهائي على الاشياء وهذه اللانهائية مصدرها الصيرورة الدائمة للاشياء وللفكر فهناك دائماً باباً مفتوحاً لاعادة النظر فيها (فهو اتصاف الفكر بالحركة وميله الى مجاوزة ذاته على ان تكون طريقته في تفهم كل شيء وارجاعه الى المحل الذي يشغله في تيار الوجود المتحرك) (فهو علم التناقض بذاته)، والجدل عملية صراع يتناول طرفاها المتضادان التأثر والتأثير على نحو يغير من كليهما على السواء و يفضي الى مركباً ثالثاً يصبح بدوره طرفاً في عملية صراع جديدة مع طرف يقابله على المستوى الفطري و الاجتماعي و من منظور (يغدو معه التناقض بمثابة المبدأ الرئيس للجدل و هو المفهوم الذي نجده عند (هيغل وماركس) بشكل واضح) (ومن قبلهما ربط "ارسطو" بين الخطابة و الجدل من خلال ما يعرف بالخطابة المشاورية و الخطابة المشاجرية و التي تتعلق بالمنازعات القضائية (المشاجرية) و الاجتماعات العامة البرلمانية (المشاورية).

المرئي :

هو المتناهي الذي يقابل اللا متناهي، وهو المحدود.. قال (ابن سينا) :" وأما السطح فليس هو داخلاً في حد الجسم من حيث هو جسم بل من حيث هو متناهٍ " وقال أيضاً : " انه متناه عنى انه محدود في نفسه " يعرفه " روزنتال " على انه مقولة فلسفية مشروطة ونسبية، محدودة ومُتغيرة، وهو كل شيء قابل للقياس وخاضع للمعيارية في الحُكم وهو يُحيل المُتلقي إلى اللا مرئي.

المتناهي : Finitism:

تصور فلسفي يرفض المحتوى الحقيقي الموضوعي لمقولة اللامتناهي، وينطلق من الافتراض الذي يذهب الى انه لايمكن ان يكون هناك أي لامتناه في

العـالم او العـالم الاصـغر، أي في تفكـير الانسـان، ويصـف (هيغـل) العـالم الموضـوعي الحسـي بـالروح المتنـاهي بوصـفه قاصـراً في بلـوغ اللامتنـاهي، لانـه لايحتوي علـى صفات الفـن الخـلاق، فالحسـي، محـدد، ونسبي، ومتنـاقض، مع نفسـه، ولتحقيـق حالـة التسـامي لبلـوغ مـاهو كلـي، تنـدفع الـروح لبلـوغ الحقيقـة اللانهائيـة، فـالروح تعقـل التنـاهي بالـذات بوصـفه نفيـه فيـدرك عـن هـذا السـبيل اللامتنـاهي، وماحقيقـة الـروح اللامتنـاهي هـذه سـوى الـروح المطلـق او الحقيقـة العليا، وعند القدماء ثمة فارق بين اللامتناهي والمطلق من حيث ان اللامتناهي هو المادة او اللاوجـود وان المطلق هـو المحـدود والكامـل، وعنـد المحـدثين، في القـرن السـابع عشـر، لاتعارض بـين اللامتنـاهي والمطلـق وبـالأخص عنـد (ديكـارت ومالبرانش وسبينوزا وليبنتز) صحيح انهم لم يستخدموا لفظ المطلق الذي هـو وارد من الفلسفة الألمانية الحديثة، ولكنهم يتحدثون عـن الموجود الضـروري او الوجـود الكامل، اما الفلسفة النقدية فترى تعارضاً بـين اللامتنـاهي والمطلق مـن حيـث ان اللامتناهي بلا حدود وبلا نقطة نهائية، ونقائض النطق الخـالص، وعنـد (كانـت) تسـتند الى هـذا التعـارض، امـا (بـول جانيـه) فـيرى ان هـذا الفـارق محـال لان اللامشـروط لا يمكـن ان يكـون محـدوداً، أي متناهيـاً، لأنـه ثمـة مطلـق متنـاه، ولهذا فالمطلق لا متناه، اما اللامتناهي فهو الصورة المتدنية للمطلق لأن اللامتناهي لا يعبر عن المطلق في جوهره.

اللا مرئي :

مقولة فلسفية غير مشروطة، غير نسبية ومُستقلة، تدلُ علـى اللاتنـاهي واللا محدودية، وهو لا يتوقف على شيء آخر عدا نفسـه، يخلـق – الخلق بمعنـى التقـدير والإيجاد – كل الوجود وهو على كل شيء قدير، واللا مرئي عند (أفلاطون) هـو المثـال العقلـي الـذي هـو صـور لـلا مرئـي بينمـا عنـد (أرسـطو) هـو الـذي يتـدخل في صـياغة المرئيـات – الطبيعـة – وهـو القـوة الخفيـة وهـو خيـال الفنـان الـذي يُغـير مـن طبيعة الطبيعة .

الصورة forma :

في الفلسفة هي فكرة (لغوية) اقترحها الفيلسوف لكي يقرب فكرة وجود الشيء بطريقة محددة وبما يسهل وصفها وحصرها في اطار حتى يكون بالأمكان تكوين صوراً ذهنية عن هذه المقترحات المؤطرة (مما يتحتم معه اختلاف مستوى وضوح الصورة الذهنية و بالتالي القدرة على استرجاعها لاحقاً) وذلك لان اللغة التي تُقترح لوصف الصورة هي بذاتها (أي اللغة) صورة مادية تعتمد الخيال الذي صنعت وفقاً لقدراته و الذي يخص الفيلسوف حتى قيل (ان الشاعر لا يخلق الصورة و الخيالات و انما يجدها امامه فيلتقطها من اللغة العادية) ولذلك فأن الصورة في الفلسفة هي اجتهادات ذاتية تشكل مقياساً لمقدرة الفيلسوف في تمثيل تلك الصور وتتداخل بناءً على ذلك عوامل متعددة في صياغتها من الاتجاه الفكري واللغة والقضية المراد امتثال صورها، ان مفهوم الصورة فلسفياً يقابل المادة فهي ما يميز الشيء مطلقاً، ولما كانت الفلسفة تبحث في الطبيعة وما بعد الطبيعة فأن البحث يشتمل على كل الموجودات بأعتبار تكوينها المّادي و كعناصر موجودة ومستقلةً تكون صورتها هي ما تشكل بها هذه المادة (بالفعل) أي بطاقة حيوية تشبه الطاقة التي تدفع بالدخان لتشكيل صورته في الفضاء الذي ينبث فيه، والصورة في الفلسفة انتقال من الجزئيات الى الكليات- في تكوينها ومن الكليات الى الجزئيات في ادراكها فهي صورة ماهية تسبق الصورة (البنية) صيرورتها مثل الذرة التي تسبق الجزيئة و الفكرة التي تسبق الانشاء و تمييزها للشيء حسب تظاهرها فأذا كانت في الخارج كانت صورة خارجية واذا كانت في الذهن كانت صورة ذهنية، وفي الفلسفة تفترق الصورة (كجسم مادي) عن الصورة (كجسم معنوي) فالمادية هي جوهر بسيط متصل ممتد في جميع الابعاد و يمكن حسها بالنظر، اما الصورة النوعية فهو جوهر بسيط لا يتم وجوده بالفعل دون وجود الدليل عليه كما ان الصورة في الفلسفة تفّرق بين (الصورة الجوهرية) المميزة لوجود الشيء (النفس صورة الحس) و(الصورة العرضية) التي تختص بما يطرأ من كيفيات تبدل على الشيء، كما ان الصورة في الفلسفة هي العلاقات بين المادة وحدودها و التي يرتبها المنطق الفلسفي ويقسّمها صورياً الى قضايا (موجبة و سالبة وكلية وجزئية) وتكون

مؤسساً للصورة الذهنية المنطقية والتي هي في الفكر المثالي الهدف الاخلاقي الجمالي السياسي الفني الديني، فالفلسفة المثالية فلسفةً تصوريةً ترى في الصور الحقيقية الكاملة غايات يهدف اليها الانسان سواء كانت في عالم المثل ام في جواهر الموجودات ام في موناداتها المستقلة ام في تصورها الكامل في الذهن او في الشيء ذاته او كونها تجلّيات المطلق او امتثال وارادة او مقطعاً من تيار الديمومة او عاطفة ممتلئةً، ان الصورة في الفلسفة هي اصل الوحدة والخصائص الذاتية لامتداد الجسم المكان على شكل هيولي او مادة (فالمادة اصل تكثّر الافراد في النوع الواحد واختلافهم في الاعراف، والصورة اصل اتفاقهم في الماهية) فكثرة افراد النوع الواحد تعني ان هناك علةً تجمعهم وتجعلهم متشابهين وعلة تمايزهم وتجعلهم مختلفين وبذلك يتكون الشيء من مكونين فالصفات المادية للاجزاء تظهر في المجموع الكلي والذي يجمعها يكتسب شيئاً جديداً غير طبيعة المكونات يتلخص في (الصورة)، فالصورة هي ليست الشكل الخارجي بثلاث ابعاد Stero graph (طول وعرض وارتفاع مثلما يفهم هندسياً) بل هي تعين المادة الاولى وخصائصها واعراضها وهي الفعل الاول للهيولي والدي تتعين به اولاً فتتحد بها وتكون معها جسماً معيناً مع الانتباه الى ان الهيولي والصورة ليسا جوهرين تامين متجاورين في الجسم فلو كانا كذلك لامكن تفسيرهما لوحدهما ولذلك فهما ناقصين يتحدان اتحاداً جوهرياً يكمل احدهما الاخر ف(الهيولي هي جوهر من حيث هي موضوعة للصورة والصورة هي جوهر من حيث هي مقدمة للموضوع والمركب منهما جوهر من قبل انه مركب منهما) فهما جزءان متكاملان يركبان مركباً من هيولي (موضوع اومحل) وصورة (ماهية معينة)، وتاريخياً فأن (الصورة) في الفكر تكاد تكون من اوائل وسائل الانسان في اكتساب العلم والمعرفة حيث اعتمدت بدون شك في تأسيس صور الكهف والتعاويذ وفي نشوء الفن وفي الملاحم والاساطير، غير ان للفيثاغورس فضلاً كبيراً في استخدام وتوظيف لفظ (صورة) على الشكل الهندسي والذي كان يطلق من باب الاكتمال المطلق الذي لا تشوبه أي شائبة (بالفعل) وهو ما طوره سقراط بعدهم بأضافة الاخلاق الى هذه الصور بحثاً عن صور كاملة لقيم الفضيلة والمعرفة والاخلاق، وعند (أرسطو) هي كمال أول او فعل اول للهيولي من حيث انها قوة

صرفة، أي إنها ما يعطي الهيولي الوجود بالفعل في ماهية معينة، وعند (شيشرون وأوغسطين وسكوتس اريجينا) الصورة تعني النوع، وعند فلاسفة العصر الوسيط الصورة مكوّنة للوجود ومرادفة للعلة الصورية، ومن اقسام الجوهر " الصورة مقومة للجواهر ولذلك استحسن الأوائل من الالهيين ان يجعلوها من أقسام الجواهر لكونها جزءاً للجواهر القائمة بذواتها ولم يحرموها من سمة الجوهرية لأجل امتناع وجودها منفردة الذات، فالصورة جوهر بنوع فعل واما الهيولي فهي معدودة مما يقبل الجوهرية بالقوة، ونجد الصورة عند (بيكون) تعني التركيب الذري للجسم الذي تلازمه كيفية ما من الكيفيات، وعند (كانت) نجد ان الصورة احد عنصري المعرفة وهي رابطة في الفكر تسمح بتركيب حكم كلي وضروري، والصورة مصدر الجمال، وكلمة (forma) اصلها في اللاتينية (صورة) وتعني(الجمال) بحيث تم تعريف الفن بأنه (ارادة الصورة form to will لان العمل الفني في جانب كبير منه خلق لمجموعة علاقات صورية) والفنان قد يركب عمله من الصور دون علمه بها (فهو يعلمها لا شعورياً) او بتراكم الخبرة او بالحدس او بالحس الذي لابد منه في انجاز صورة بـ(هيئة) و (شكل) و (مرئي) فهي الشرط اللازم للعمل الفني لكي يكون مظهراً حسياً ولذلك عرف (الشيء) بأنه تلك المادة المعينة التي اكتسبت (صورة) او (مظهراً خارجياً) على سطح الذهن أو الذاكرة وكما اطلق لفظ الصورة في نظرية الجشطلت على البنية والتركيب والتنظيم في هذه النظرية التي سميت (نظرية الصورة).

بنية

انها نظام او نسق من المعقولية وهي ليست الصورة للشيء او تصميمه الكلي فحسب وإنما هي القانون الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته، وهي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة، وهي القانون الذي يحكم تكوّن المجاميع الكلية من جهة ومعقولية تلك المجاميع من جهة أخرى، والبنيه نوعان : **البنية العميقة** وقد عرفها (الأستاذ ألبير سوبول) في دراسته (الحركة الباطنة للبنيات) بأن مفهوم البنية العميقة هو مفهوم العلاقات الباطنة والثابتة المتعلقة وفقاً لمبدأ الأولية المطلق للكل على الأجزاء بحيث لا يكون من الممكن فهم أي عنصر من عناصر البنية خارجاً عن الوضع الذي

يشغله داخل تلك البنية، أي داخل المنظومة الكلية الشاملة، **والبنية الظاهرة** : أعطت للبنيوية نزعة صورية بأعتبارها مجرد الوصول الى ضرب من الصياغة الصورية و شكلاً من أشكال الصورية الناشئ من الاعتقاد بأن التحليل البنيوي يوجه اهتمامه على الأشكال الدالة بدلاً من الاهتمام بالمضامين المدلولة، فالبنية هي : مجموعة من الأجزاء المرتبطة معاً، ومن منطلق رياضي تعرف بأنها : مجموعة ذات خطوط تمتد من عناصر في هذه المجموعة إلى عناصر فيها، وطبيعة هذه الخطوط هي التي تحدد ماهية البنية، أنها : ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء ولها معنى وتطلق على الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة، بحيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى ومتعلقة به، فهي" كل ترتيب على مستوى الشكل مكون من عناصر او وحدات متماسكة يتوقف كل منها على ما عداها ولا يمكن أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه ".

الصورة الذهنية

هي صورة مخزونة في الفكر تُستدعى بواسطة التذكر وهي اساس التفكير في نظر الكثير من المناهج خاصة المثالية حتى ان (كولريدج) يقول "ان مقالة بأسرها يمكن ان تؤلف حول خطر التفكير بغير صور ذهنية" فهي في غاية الستراتيجية والصدارة والتي يربط فيما بينها التخيل، وقد تكون الصورة الذهنية حية او باهتة اعتماداً على الكثير من العوامل، وللصورة الذهنية علاقة كبير بالصورة الفلسفية التي هي اساساً صور مقترحة من ذهن الفيلسوف لتطرح الينا بشكل صورة نستلمها لتكون ذهنية لدينا و قد ربط الكثير من باحثي المثالية بين الصورة الذهنية و الهلوسات على اعتبار الهلوسات انما هي اسقاطات للصور الذهنية الكامنة على شكل مناظر مرتبة هلوسية، وغالباً ما يكون للصورة الذهنية في العمل الفني معنى خاص لا ندركه على نحو مباشر، إذ تأتي هذه الصورة نتيجة لفعل إبداعي لا شعوري بصفة جزئية وتعمل عملها في الذهن من دون وعي منه يرجع تعقيدها إلى تلك الحقيقة عينها الماثلة في عدم وضوح معانيها على نحو مباشر، ان إدراكها لا يتم إلا على خطوات من خلال مبادرات ومراجعات وتخمينات وتساؤلات.. هذه المعرفة شكل متوسط من المعرفة بين أوجه

الإدراك والذاكرة والخيال، فالصورة الذهنية من هذا المنظور هي معنى كامل يكونّه قصد يستند إلى معرفة : ((لا يمثل المرء لنفسه سوى الصورة الذهنية التي يعرفها إلى حد ما ، فالصورة الذهنية لا يمكن ان يكون لها وجود من غير المعرفة التي تؤلفها)) وقد حصر نفسه (سارتر) في ظاهرة جزئية ، هي الصورة المتخيلة ، وفعل التخيل، بتساؤله عن ماهية الظاهرة وما يميزها عن الإدراك الحسي، من حيث اختلافه عن الوعي بموضوعه في كل من الخيال والإدراك الحسي، ليقوم بوصف البنى الماهوية للصورة المتخيلة وتصنيفها وفق منهج التأمل الانعكاسي الذي يقوم على عيان الماهيات، والمعرفة عند (سارتر) ليست فعل قصد بذاتها ، بل نظام من القواعد تستند إليه أفعال القصد وهي فضلة لتجربة سابقة يستفيد منها المرء حين يكوّن أفكاراً وصوراً ذهنية جديدة.

الإدراك : Perception

هو انعكاس شيء ما ينشأ في الوعي نتيجة لتأثير العالم الموضوعي على الحواس، والاحساسات هي عناصر الإدراك الحسي، ويتوقف الإدراك الحسي الصادق للعالم الموضوعي على تطابق بناء صورة الموضوع الخارجي، وبناء الموضوع نفسه، وقد رأى (هوسرل) أن الإدراك هو فعل من أفعال الوعي يتميز بقصد موضوعات حاضرة بذاتها أمام الوعي بوصفه وعياً متعالياً (فالوعي المتعالي هو مظهر لا سبيل إلى رقي الشك في مطلقيته المعطاة في الحدس)، أي أنه دافع عن مبدأ ماهيات الحدس ضد اتهامات التركيب الميتافيزيقي، ويمثل جوهر الإدراك لدى (هوسرل) رفضه التفرقة بين ظواهر الأشياء وبواطنها ، بل جعل ظاهر الشيء هو الشيء نفسه دون أن يكون خلفه خفي غير مدرك، لذلك أنتقد نظرية الإدراك الحسية القديمة التي قلصت الإدراك إلى تدفق احساسات إضافية نحو احساسات حاضرة مسبقاً، إذ يجب أن يحدد الإدراك بصفته فعلاً وبوصفه تأويلاً متميزاً للمادة المحسوسة الجاهزة فإن الإدراك يمثل المحور الرئيس في جميع أنواع الاتصال اللفظي أو غير اللفظي، أو أي تعبير بشري آخر يوظف فيه الإنسان رموزاً معينة كالرسم والنقوش والموسيقى، وما الخبرة إلا عملية اتصال ونتاج لمفهوم البدن الحي واتصاله بالعالم، وقد أوضح (ميرلوبوني) في دراسته لظاهرة الإدراك

(ألا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريداً يخليهما من أي معنى، ولكن ما يفهم منهما معنى ضئيل غامض – كطرب خفيف أو حزن عميق- يظل يلازمهما ويحوم حولهما كضباب القيظ، وهذا المعنى الضئيل هو اللون أو الصوت)، وهذا يفسر إشارته إلى فعل اللون في اللوحة التشكيلية (الرسم) الذي عدته التعبيرية أساساً من خلال دلالته أو في التجريدات اللونية الخالصة التي يشكل اللون مرجعها البصري الوحيد القابل للإدراك، وإن الإدراك يظهر على شكل صورة، والصورة هي مجموعة ما يظهر أمامنا، ويطلق مصطلح الادراك على العملية العقلية التي تتم بها معرفتنا للعالم الخارجي عن طريق المنبهات الحسية فالادراك نوع من الاستجابة للأشكال والاشياء الخارجية، لا من حيث هي أشياء وأشكال حسية بل رموز ومعاني وترمي للاستجابة الى القيام بنوع معين من السلوك ويقسم الى: أدراك حسي، ادراك حسي متداخل، ادراك الزمن، وادراك مكان.

الجشطالت : Gestalt

مدرسة من مدارس علم النفس التحليلي في القرن العشرين، انبثقت بوصفها رد فعل على النظريات النفسية التقليدية، أكّدت نظرية الجشطالت أنّ الشيء لا يمكن إدراكه بشكل متكامل إلاّ بعد إدراك جميع أجزائه، وتحليلها، وعزل الشاذ منها، وقد غدت الجشطالتية محاولة تحليلية نفسية لتصنيف سلوكيات الإنسان النفسية لاسيما في الإطار الجنسي، وميدان الإحساس، وقد دخلت ميادين متعددة منها : علم النفس الاجتماعي، وعلم الجمال، وعلم الاقتصاد، والسلوكيات السياسية، وعلم الأخلاق، وطبيعة إدراك الحقيقة، و الجشطالت كلمة ألمانية تعني " اقرب ما يكون الصيغة أو الشكل أو النموذج أو الهيأة أو النمط أو البنية أو الكل المنظم، كذلك الكل المتسامي ... أو كل متكامل كل جزء فيه له مكانة ودوره ووظيفته التي يتطلبها الكل "، وقد ظهرت في بداية القرن العشرين ويعتبر)ماكس فرتيمر(بصورة عامة مؤسس النظرية الجشطالية، والذي انظم اليه (ولفجانج كوهلر وكيرت كوفكا) ومن أهم هذه الدراسات التي أفادت بشكل كبير في مجال الإدراك، هي نظرية (الجشطالت)' وذلك " اعتماداً على التجربة المباشرة المعتمدة نقطة

انطلاق لكل سيكولوجيا ولكل علم، اعتماداً على التجربة المباشرة، ويقلل الجشطالتيون من دور الانتباه والثقافة في الوظيفة الإدراكية عبر المعطيات البصرية، فهم يرون ان العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات الناظرة المتأملة " ولكي يكون العمل الفني عملاً فنياً ناجحاً، يجب ان يكون رسالة مرئية تحمل فكرة وتؤدي معنى، والفكرة والمعنى هما مضمون العمل الفني اللذان يتجسدان في شكل معين ، ولقد وصف علماء الجشطالت التفكير الابتكاري على انه إعادة بناء للموقف المشكل (موقف المشكلة) والذي يحدد اتجاه عملية إعادة البناء، هذا هو تصور موقف الهدف، أي الفكرة المحددة لما يجب إنجازه أو تحقيقه بالإضافة إلى التوتر الواقع بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وأيضاً الطاقة الضرورية بجهد التفكير والتي يستثيرها هذا التوتر وهي أيضاً التي توحي بالاتجاه الذي تتقدم فيه عمليات إعادة البناء أو التنظيم، وبأختصار فأن العمليات المختلفة الخاصة بتشكيل مادة التفكير يمكن فهمها فقط على إنها متحكم فيها من خلال تصور أساسي وبدون هذا التصور فأن الابتكار يكون شبيها بلعب الأطفال أثناء بناء المكعبات، وقد أكد أقطاب نظرية الجشطالت "فرتهيمر" m.wertheimer (1880 – 1943) "وكوفكا" k.koffka (1886 – 1941) "وكوهلر" w.koher(1887) بأن الفرد يدرك الموقف ككل، فللكل مميزاته وخواصه التي ليست للأجزاء ولا تستطيع إن تدرس خواص الكل من الجزء ، وقد وصف (فرتهيمر) الابتكار بأنه " نشاط تنتج عنه فكرة جديدة أو هو استبصار insight كامل التكوين يأتي للفرد في ومضة "، ويتفق الجشطالتيون على ما يلي :-

1- إن التفكير الابتكاري يحدث عندما توجه الكائن مشكلة معينة لا يمكن حلها بالوسائل المعتادة.
2- إن التفكير يأخذ شكلاً من إعادة التنظيم الادراكي في سلسلة من المواقف المرتبطة.
3- إن التنظيمات الادراكية أثناء التفكير تسير بأتجاه التمركز centering والتركيز focusing وملئ الفجوات filling the gaps أي الاهتمام بالجوانب المفقودة من المشكلة.

4- إن التهيؤ readiness الذي يكتشف معه الحل يرتبط أساساً بالعناصر الخاصة بالمجال الادراكي، والعوامل الدافعية، والتدريب السابق.

5 – إن الحل الأخير يميل إلى إن يكون تنظيماً مفاجئاً آو تحولاً مفاجئاً في المجال الادراكي والفجائية هنا لا تعني السرعة.

6 – يمكن توقع درجة عالية من الانتقال لهذه الحلول إلى المشاكل الأخرى المشابهة.

وتعد هذه النظرية اتجاهاً فلسفياً ونفسياً، فهي في الاتجاه الأول تدمج مقولات الشكل أو البنية في تأويل العالم المادي وتؤسس صلات قرابة بين الوقائع التي فصلت بينها التصورات التقليدية وتعد اتجاهاً نفسياً، لأنها تهتم بالمقولات ذاتها في المجال النفسي، وبقضايا محددة وملموسة، ويعد مُنظري نظرية (الجشطالت) عملية التعلم ظاهرة وطيدة الصلة بالإدراك الأمر الذي دفعهم إلى أن يفسروا التعلم على انه عملية تنظيم المجال الإدراكي لـ(المتعلم)، ومن هنا تلتقي نظرية (الجشطالت) مع نظرية التلقي في مصب واحد، هو اهتمامها بفعالية مَلَكة الإدراك لدى (المتعلم والمتلقي)، إذ ترى الأخيرة أن المتلقي بإعادة تشييده (للنص) من جديد، يقوم في الوقت ذاته بعملية إعادة تنظيم لمجاله الإدراكي في وحدة كلية جديدة، في نظرية (الجشطالت) أسس أربع للتعلم هي :

- التعلم بالكليات.
- ألتعلم عن طريق الفهم والإدراك.
- التعلم عن طريق التحديد وإدراك الموقف ككل.
- التعلم عن طريق الوحدات المميزة للمجال الكلي .

وقدّم الجشطالتيون فرضيات أربع حول علاقة (الكل بالأجزاء) في (النص) : اثنان منها تتعلق بطبيعة الإدراك الحسي للبُنى النصية، أما الاثنان الآخران فيتعلقان بطبيعة العلاقة القائمة بين البُنى النصية، ويمكن إيجاز هذه الفرضيات بالشكل الآتي :

1. جدلية (الكل والأجزاء)

يرى الجشطالتيون إن إدراك الصورة (النص) هو إدراك مباشر حدسي، كما أنه في الوقت ذاته إدراك شعوري حسي، يتصف بالكلية والشمول، هذه الكلية تحتوي الأجزاء وتهيمن عليها، وعليه فإن إدراك الكل لا يمكن أن يتم بمجرد الجمع البسيط للأجزاء ذلك أن هذه الأجزاء ليست ذات دلالة في ذاتها بل من مجمل العلاقات التي تقيمها داخل (النص).

2. **العمق والشكل**

تكشف هذه الفرضية عن العلاقة الجدلية بين (أمام وخلفية) (النص) أو (داخل –خارج) (النص) إذ لا يمكن أن تدرك البُنى النصية إلا عبر هذه العلاقة، التي تستند بدورها إلى قوانين عدة هي (قانون الصغر، قانون البساطة، قانون الانتظام، قانون التقابل، قانون الاختلاف)، إذ يظهر القانون الأول وكأنه يشد بصر المتلقي إلى نقطة العمق في (النص)، كما هو الحال في لوحة (مونش) (الصرخة) ليدلل بها على معنى الألم المكثف في الذات البشرية، قلقها وغربتها، أما في قانون البساطة فقد طبقه (بول كليه) في اغلب نصوصه التي تقارب نصوص الأطفال في التعبير الفني للدلالة على عمق بساطة وصدق التعبير عن مظاهر الوجود وقضاياه سواء كانت مسرة أم محزنة، في حين ظهر قانونا الانتظام والتقابل وبشكل ملفت للنظر في نصوص (موندريان) ليدلل بها على جدلية العلاقة بين مختلف القوى الكونية، مقابل قوى الذات البشرية، أما قانون الاختلاف فقد أقام فن الرسم الأوربي الحديث طروحاته بناءً عليه إذ جاءت (البُنى النصية) فيه بكيفية ابتكارية تختلف عن مرجعياتها المادية، لتدخل في نظام سياقي نصي يجمع في طياته الواقع والمفارق له في الوقت ذاته.

3. رسوخ الشكل

أي تميزه وثباته عبر قدرته على جذب الانتباه وفقاً لخاصية ما يفرض بها نفسه على مدركات المتلقي كما هو الحال في (فجوات آيزر)، و (كسر الآفاق) لدى (ياوس)، و (انقطاعات النص) لدى (بارت) وهكذا.

4. إدراك الفضاء

والذي يتم وفقا لـ(الموضعة، الاتجاه، الكبر، المسافة... الخ) وعبر علاقة جدلية بين الشكل والأرضية.

اللون Color

كلمة لون يطلقها الفنانون التشكيليون والمشتغلون بالصباغة، ويقصدون بها المواد الصباغية التي يستعملونها لإنتاج التلوين، اما علماء الطبيعة فيقصدون بها : تلك الأشعة الملونة الناتجة من تحليل الضوء (الطيف الشمسي مثلاً أو غيره من أطياف مصابيح الكهرباء المختلفة)، وان اللون بمعنى الكلمة هو ذلك التأثير الفسيولوجي المؤثر في شبكة العين، سواء أكان ناتجاً من المادة الصباغية الملونة أو من الضوء الملون، فهو إذن إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية، وللون خواص تحدده :

(1) الكنه وهي الصفة التي بها نميز أي لون من الآخر والذي نسميه بأسمها – أنها تترجم بالصفات :بنفسجي-ازرق، ان التفاحة حمراء (احمر)هو كنه او اسم اللون.

(2) القيمة :وهي اللون الفاتح اوالغامق، مثلاً الأحمر الفاتح والأحمر الغامق.

ديمومة Demom :

هي الزمان كما هو معطى مباشرة في الوجدان، على انه حاضر غير منقسم، وهو جوهر التطور المبدع، على خلاف الزمان الرياضي الجامد الذي ينقسم ويمكن قياسه والمثال المطلق عند (برجسون) هو الديمومة الخالصة وهي اساس واصل جميع الاشياء والمادة والزمان والحركة اشكال مختلفة من خلالها نتصور الديمومة، فالإنسان يستطيع الاتصال بالديمومة المطلقة لأنه من نفس طبيعتها وبما أن الديمومة في حالة حركة وتجدد خلاق دائم فإنه من غير الممكن التنبؤ بما سيكون عليه في المستقبل فإن فلسفة (برجسون) تصل الماضي بالحاضر وتتجه بالحاضر صوب المستقبل في تيار حيوي ملئ بالديمومة والخلق المستمر بالاستناد إلى الذاكرة، فالديمومة لدى (برجسون) هي بقاء الحاضر في

الماضي، فالماضي والحاضر والمستقبل تشكل حلقة متصلة قوامها الذاكرة عبثاً يظل الموضوع على ما هو عليه وعبثاً النظر إليه من وجهه نفسها ومن زاوية بعينها وفي اليوم ذاته، فإن الصورة التي أحصل عليها لا بد أن تختلف عن تلك التي كنت حاصلاً عليها للتو، لا لشيء إلا لأنها قد تقادمت بمرور لحظة... فإذا أردنا أن نكشف عن الزمان الحقيقي، أي عن الديمومة التي نحس بها ونحيى بها يجب أن نتجه نحو العالم الداخلي نشاهد حالاتنا الباطنية في تقادمها وامتزاجها وتقدمها وعندئذٍ سنشعر بتدفق الزمان الحقيقي حيث يجتمع الماضي والحاضر في دفعة ويندفع متجدداً في اتجاه المستقبل.

السواستيكا Swastika :

علامة لصليب معقوف عرفت عند الشعوب القديمة ترمز الى الحياة الواضحة او الحركة او السعادة والمتعة او الخط السعيد واقدم مثل منها ما هو مرسوم على بعض الأواني الخزفية التي عثر عليها في سامراء وتعود الى 5000سنة ق.م، وهي شكل شبيه بصليب معقوفة أذرعه بحيث تؤلف زوايا قائمة، اعتُبر منذ القدم رمزاً للازدهار والحظ السعيد، ورمزاً للشمس أو للنار أيضاً، وقد عرفه أبناء ما بين النهرين (العراق) وهنود أميركا الحمر، وعرفه الهندوس في الهند ولا يزالون إلى اليوم يضعونه في عتباتهم وأبوابهم ويرسمونه في الصفحات الأولى من دفاتر حساباتهم، وبسبب من الاعتقاد بأن السواستيكا رمز آريّ فقد جُعل في النمسا وألمانيا علامة على اللاسامية، وقد حمل هذا الترابط بين السواستيكا واللاسامية زعيم ألمانيا أدولف هتلر على اتخاذه شعاراً للحزب النازي وللرايخ الألماني الثالث، والكلمة سنسكريتية الأصل معناها "مُفْضٍ إلى الرفاهة ".

المنبر

اشتقت هذه الكلمة من ((نبر)) وانتبر الشيء بمعنى ارتفع، فالمنبر هو منصة مرتفعة تتسع لوقوف وجلوس الخطيب ويستخدم أيام الجمعة والأعياد والمناسبات، تطور شكل المنبر بحيث أصبح عبارة عن جانبين على شكل مثلث جهتي الدرج الصاعد إلى أعلى المنبر حيث الجلسة المعدة للخطيب وقد يكون المنبر متحركاً

كما في مساجد المغرب حيث يتم حفظه في غرفة منعزلة كي لا تقرض صفوف المصلين.

القبة

هي عنصر معماري محور عن فنون الآزج المعمارية التي تعد من أهم الخصائص البنائية المميزة لأبنية الحضارة الإسلامية، إذ تجعل هذه القباب السقف المعقود أكثر تماسكاً فهي تضيف إلى البناء المعماري قدسية وعظمة جمالية لما تتركه في النفس من أحاسيس عميقة ومشاعر جياشة تدفع الإنسان فيما بعد إلى التأمل في الوجود فمن الواضح ان القبة تنشأ من عقود متقاطعة في مركز واحد يُعَدُّ المفتاح الرئيسي الأعلى للقبة كلها، ولكي تتلاقى العقود في نقطة واحدة على هذه الصورة، لابد ان تقوم أرجلها على كتف دائرية أو مثمّنٍ أو مسدسٍ وتلك كانت المشكلة الأولى التي تعين على المعماريين حلها لأن الغالبية العظمى من المباني مربعة أو مستطيلة الشكل فلابد من تحويل أعلى البناء لمربع إلى دائرة، بينما نجد أن الرومان قد حلوا المشكلة عن طريق بناء ما يسمى بـ ((المثلثات الكروية)) فأقاموا على الجدران الأربعة أربعة عقود متساوية الارتفاع والشكل ثم ملؤا الفراغات بين العقود بأحجار مبنية ومن انحناءات المثلثات الكروية فكوّنوا الحافة المستديرة التي تكون القبة، إما الفرس فقد ابتكروا ما يسمى بـ ((حنية أركان)) وهو وتد حجري في فراغ الزاوية يُنَصَبُ بين عقدين يلتقيان في زاوية التقاء جداري مربع البناء وقمة ذلك الوتد ترتفع إلى مستوى قمم العقود الأربعة ثم يملأ الفراغات الباقيات بالحجارة فتنتج الحافة المستديرة، وقد استخدمت القباب في العالم الإسلامي في الجوامع والأضرحة وهي إما بيضية الشكل أو مخروطية أو نصف كروية أو بصلية الشكل ذات سطوح مزينة بالقاشاني الأخضر أو الفسيفساء أو بالذهب مع تطعيمها بزخارف ذات عناصر نباتية وكتابية وهندسية فضلاً عن بعض الحروف الكونية لآيات من القرآن الكريم مع استخدامهم بجانب هذه العناصر الألوان الخاصة بالتكوين، ومثل المآذن حليت بعض القباب بالتفنن في صف الطابوق المزجج بالإضافة الى استخدام الفنان بعض الألواح القاشانية ذات الزخارف النباتية الدقيقة الرائعة الجمال.

نظرية الأحتمالية التوافقية Probabilism :

وتقوم هذه النظرية بدور الوساطة بين كل من أنصار الحتمية والاختيارية (الأمكانية) للصراع الذي دار بينهما وكان لابد من ظهور نظرية ثالثة جديدة تحاول التوفيق بين الآراء المختلفة لذا يطلق عليها اسم) النظرية التوافقية (أيضاً، وهذه النظرية لا تؤمن بالحتمية المطلقة أو الامكانية المطلقة وأنما تؤمن بدور الانسان والبيئة وتأثير كل منهما على الآخر بشكل متغير فتغلب على بعض البيئات تعاظم تأثير الطبيعة وسلبية تأثير الانسان عليها ويكون العكس في بعض البيئات الاخرى، ومن ثم ان هذه النظرية توضح العلاقة بين الانسان وبيئته.

الآزج :

مصطلح معماري يستعمل للدلالة على كل سقف شيد مقوساً، كما استعملت للدلالة على المعنى مصطلحات منها : (العقد، الطاق، القبو، الحنية..) وان فن الآزج من مبتكرات سكان وادي الرافدين القدامى فقد هدتنا التنقيبات إلى نمط التسقيف في عماثر مرحلة الزراعة المتطورة، الألفين السادس والخامس ق. م، في تل حسونة ان السقف كان منماً بينما في حلف كان شكل قبة، فقد شاعت السقوف المعقودة في العراق بشكل أقبية وقباب على مر العصور.

المطلق

وهو مصطلح يستخدم في الفلسفة المثالية ليدل على الموضوع الابدي واللامتناهي وغير المشروط والكامل والذي لايتغير، أي الكامل في ذاته الذي لايتوقف على شيء اخر عدا نفسه ويحتوي في ذاته على كل شيء في الوجود ويخلق كل شيء موجود والمطلق في الدين هو (الله سبحانه وتعالى) وفي فلسفة (فيخته الانا)، وفي فلسفة (هيغل) المبدأ الكلي (الروح المطلق) وفي فلسفة (شوبنهاور) الارادة ، وفي فلسفة (برجسون) الحدس ان المطلق هو التام والكامل والثابت والكلي وهو مقابل النسبي، واذا كان كل واحد من العلوم الجزئية يبحث عن حال بعض الموجودات فأن العلم الكلي الذي يبحث عن الوجود المطلق هو العلم الالهي أي علم مابعد الطبيعة وكلمة مطلق، تعني شيئين ولعل اثارتهما

للاهتمام ترجع من جانب الى ما فيها من غموض، أي الى تقلب معناها ودلالتها مرة على الانفصال ومرة اخرى على الشمول.

استقراء: Induction :

الحكم الكلي بما يوجد في جزيئاته جميعها وهو الاستقراء الصوري الذي ذهب اليه (ارسطو) وحده وسماه (الايباجوجيا) او الحكم على الكلي بما يوجد في بعض اجزائه وهو الاستقراء القائم على التعميم، وهو الطريق من الجزيئات الى الكليات، وصولاً الى ماهيات الاشياء وصورها الكاملة التامة، فهو (نقلة الحكم من الجزيئات "كلها او جزء منها" الى الكلي) لان الاستقراء ينطلق من المقدمات غير اليقينية اصلاً، واصل الكلمة اللغوي يعني التتبع (استقراء الامر لمعرفة احواله) ولذلك ينطلق الاستقراء من التجريبي محاولاً الوصول الى الكلي حيث يكون الحكم عليه نسبياً متعلقا بطرف اخر(مثل الاستدلال)، والاستقراء في الجدل عند (ارسطو) يستعمل على وجهين احدهما تصحيح المقدمات الكلية في القياس وهو الاكثر والاخر في تصحيح المطلوب نفسه، ان الاستقراء بالضرورة ناقص (وبالتالي غير يقيني ويقترب من اليقين بالبرهان الجدلي القائم على المسلمات والمشهورات الذي يكمل نقصها) و(ارسطو) يستعين في سد النقص الحاصل في (الاستقراء) بمنهج افلاطون في الجدل وبطريقة سقراط في تقاطع الماهيات بعضها مع بعض منتهيا الى منهج الشكوك (ابوريا) القائم على اساس استقراء جميع الاراء التي قيلت حول المسالة موضوع البحث ثم استنتاج كل النتائج التي يؤدي اليها كل رأي من هذه الاراء، ومقارنة هذه النتائج بعضها ببعض او مقارنة هذه النتائج بحقائق يقينية مسلم بها حيث تنشأ الشكوك واخيراً محاولة حل هذه الشكوك، (مما يمكن من اكمال النقص بالاستقراء بالبحث بالاراء المتعارضة واستخدام ما هو مسلم لدى الناس جميعاً وما هو مشهور بينهم من اجل تحديد ماهيات الاشياء) فالقياس اشرف في صناعة الجدل وافضل من الاستقراء رغم ان الاستقراء اكثر اقناعاً وانفع مع الجمهور واسهل معاندة في حين ان القياس اقل نفعاً بالنسبة للجمهور واصعب معاندة (ولذلك كان استعماله انفع مع المرتاضين في هذه الصناعة) (والقياس الجدلي ضد القياس اليقيني).

الارادة Volonte :

بالمعنى العام هي الاختيار الحر وهي ملكة، ارادة القوة، وتكمن الارادة فقط في كوننا نتصرف بحيث لا نشعر تجاهه بأية قوة خارجية تكرهنا على تصرفنا، والإرادية Volonlarisme : في الميتافيزيقيا تعني مذهب يذهب إلى أن جوهر الأشياء يجب ان نصوره لا بالمقارنة مع الأفكار العاقلة، بل مع نزعات الإرادة كما تعني اللاعقلانية، ويمكن اعتبار إرادة الحياة عند (شوبنهور) نموذجاً لهذا المذهب، وفي معظم الأحوال تدل كلمة إرادة على واقعة مختلفة تماماً عن الفعل الواعي، أي تعارض الشعور الواجب مع الهوى والرغبة، فهي التصميم الواعي للشخص على تنفيذ فعل او افعال معينة والمثالية تعد الارادة صفة مستقلة عن التأثيرات والظروف الخارجية وليست مرتبطة بالضرورة الموضوعية، وترى افعال الناس وسلوكهم مظاهر للارادة (الحرة) مفهومه فهماً مثالياً ولدى (شوبنهاور - Arthur Schopenhauer 1788-1860) يقترب مفهوم المطلق من الارادة العمياء او اللاعقلانية التي وجدها جوهر العالم، فالعالم الحسي بكل مافيه من مقومات الاعاقة والكبح يقف حائلاً امام تفتح الارادة لتحقق غاياتها الكلية من خلال المطلق، وفي الفن يتطلب التعامل مع الطبيعة والموجودات الحسية انفصالاً حاداً عن الارادة ومن خلال هذا الانفصال يتحول الشعور بالجمال الى السمو والجلال، ووظيفة الفن لدى (شوبنهاور)هي تأمل القوى والموجودات بأنتزاع نفسه من ارادته مما يرتبط به من علاقات مسلماً نفسه للمعرفة الخالصة ليصبح حينذاك متسامياً على القوى التي ارادت ارهاقه وليرتفع الى المعرفة المتحررة من نير الارادة، فالارادة : هي نشاط واع يهدف الفرد من ورائه الى تحقيق غاية معينة وهي القوة التي هي مبدأ النزوع، تكون قبل النفع، كما انها إعتقاد النفع او ظنه، وقيل ميل يتبع ذلك، فإذا اعتقدنا ان الفعل الفلاني فيه جلب نفع، أو دفع ضرر، وجدنا من انفسنا ميلاً إليه، أما ارادة الشعور (de conscience Volonte) : فهي : نزعة اساسية تؤثر في حياة الانسان العقلية والشعورية، كما تؤثر في تطور الكائنات الحية وان أول مظهر لهذه النزعة الاساسية ميل الكائن الحي الى ارجاع كل شي إلى ذاته، وشعوره بأنه مركز الجاذبية، وأن جميع الموجودات الاخرى وسائط يعتمد عليها في فعله وزيادة قوته ووعيه ولكن هذا النزوع الانساني لايخلو من الغيرية لأنه يستلزم

التفكير في الآخرين، كما يقتضي الشعور بذوات أخرى يثبت الانسان نفسه أمامها ففي كل نزوع أناني إذن نزعة غيرية واذا كانت الارادة نزوع النفس وميلها الى الفعل، فأن الاختيار هو ميل مع تفضيل، كأنما المختار ينظر الى طرفي المقدور والمريد لاينظر إلا الى الطرف الذي يريحه، ويوضح (الفارابي) " أن الارادة أعم من الاختيار، فأن كل اختيار إرادة وليس كل إرادة إختيار" ويفرق الفلاسفة بين الارادة ايضاً حيث يقولون فاعل بالاختيار وفاعل مختار، ولكن لم يرد بمعنى الارادة في اللغة كما يفرق الفلاسفة بين الارادة والمشيئة فقالوا: الارادة طلب الشيء والمشيئة ولكن المشيئة في الأصل، مأخوذة من الشيء وهو اسم للموجود، وكذلك الارادة تقتضي الوجود لا محالة، والارادة إذا استعملت في الله دلت على معنى سلبي، هو انه تعالى غير مغلوب ولا مستكره، وصفة زائدة على العلم فأرادة الله عين حكمته، فالارادة حقيقتها واحدة قديمة قائمة بذاته تعالى، اذ لو تعددت إرادة الفاعل المختار لم يكن واحداً من جميع الجهات، فإن ارادة الله هي علمه بجميع الموجودات من الأزل الى الأبد وجاء في عالم الاخلاق ان الارادة: هي محور الاخلاق والسلوك، وانها تعلو المعايير الاخلاقية الاخرى كالضمير او العقل فهي تذهب الى ان الاختيار الارادي هو الذي يحدد الخير' اما الارادة الصالحة (volonte Bonne)، فهي العزم الصادق على فعل الخير، او هي استعداد الشخص للقيام بالفعل على قدرة طاقته، في حين ان الارادة السيئة (volonte Mauvaise)، هي الارادة المتوجه الى الشر، أو هي على الاخص صفه، رجل يحاول التملص من واجباته، فلا يقوم بها الا اذا كان مجبر عليها، والارادة (أدبياً) : كل اثر فني ناجح يفرض صبراً طويلاً، وارادة وابداع، وسعياً لتأمين الشروط الضرورية لتحقيقه، ولا عبرة في عفوية التنفيذ لان أرتجال الاثر هو، في واقعة، محصل لجهد إرادي سابق، ولخبرة متراكمة وتفجير لمخزون ثقافي وتقني وتشير الى فاعلية متجهة الى جهة معينة، وإذا كانت لاشعورية، أو هي النزعة الأساسية لكائن واحد أو لجميع الكائنات، كإرادة الحياة، إرادة القوة، أو إرادة الشعور وتعرف الارادة سيكولوجياً بأنها نظرية نفسية تذهب الى ان الارادة هي العامل النفساني الاول، وتعتمد على وحدة الدوافع والرغبات، بل تعتمد عليه الافعال بما يصاحبها من انفعالات، كما تعرف الارادة بأنها منبع لكل دين' فالارادة عند المتصوفين هي ابتداء الكد وترك

الراحة ، ولقد قال (الجنيد) : الارادة ان يعتقد الانسان الشيء ثم يعزم عليه ، ثم يريده ولا تكون الا بعد صدق النية ، وقيل هي الإقبال بالكلية على الحق والاعراض عن الخلق وابتداء الحكمة والارادي (Voluntary) قوامه فعل من أفعال الارادة او ماينتج عنه إراديةVolantarism .

مبدأ العلة الكافية :

مبدأ عام في المنطق بمقتضاه لاتعد القضية صادقة الا اذا كان يمكن صياغة العلة الكافية بالنسبة لها فالعلة الكافية قضية او مجموعة من القضايا معروف انها صادقة ، منها يمكن اشتقاق النتيجة منطقياً ويمكن التدليل على صحة العلة بالتجربة او يمكن اشتقاقها من صدق قضايا اخرى وهذا المبدأ يميز ملمحاً جوهرياً للتفكير السليم منطقياً الا وهو البرهان وكان هذا المبدأ موضوع رسالة شوبنهاور (في الجذر التربيعي) عام 1813.

نظرية الفاعلية التواصلية :

هي فاعلية موجهة ، بالدرجة الأولى ، الى التفاهم ، تستهدف منطقياً البحث عن شروط مجتمع ممكن ، فهذه النظرية تدرس وتهتم بما ينتج داخل التفاعلات الاجتماعية بين الافراد الذين يتواصلون من اجل تحقيق مشروع معين ولكن بالعمل على تنسيق مواقفهم وترتيب شؤون مصالحهم " فالتواصلية تستبعد اصلاً كل امكانية مشاركة مع اللامسيطر عليه ، ذلك المنبوذ من مملكة الفهم ، والتفاهم ، وليس هو اللامعقول ، بل هو الخارج عن كل الثنائيات ، فاللامعقول وحتى اللامفكر منه انما يفترض تواصلاً مع نقيضه ، ولقد كان اهتمام (هابرماس) منصباً على امكانيات اخضاع لاعقلانية النظام لقوانين العقل الانساني ، وذلك من خلال فهم جديد للحداثة وممارسة جديدة للعقلنة يصبان في نظرية ينحتها (هابرماس) بـ" نظرية الفاعلية التواصلية ".

هرمنيوطيقيا (علم التأويل) Hermeneutics :

مصطلح يوناني الاصل يشير الى عملية التفسير اذ ارتبط المصطلح بعلم تفسير النصوص الدينية وتأويلها في نشأته ثم اتسع مدلوله مع فلسفة الظواهر

واصبح مجالاً معرفياً يصل بين علوم متعددة تتلاقي فيها مع بض حول مشكلات التفسير من منظور العلاقة التأويلية التي تصل بين النص المفسر والانظمة التي تقوم عليها عملية التأويل.

لوغوس Logos

وقد ورد Logos عند(ارسطو(في تعريفه للقياس حيث يقول "Logos اذا وضعت فيه اشياء اكثر من واحد لزم شيء اخر" والمطلق عند)هيغل(يضع نفسه كـ(Logos) خاصة عندما "يعارض نفسه ليتظاهر في الطبيعة" حيث اوصله)هيغل)الى اقصى ذروة ممكنة توحدت فوقها النظرية مه المنهج وقد عرف "فرانكفورت" (Logos) بأنه (المبدأ الذي يحكم المعرفة والحكمة) كما ان (Logos) تقابل (تاء) في الحكمة الصينية التي تدل على التصور الميتافيزيقي الرئيس الدال على الوجود والحق والنظام الابدي كما تقارن مع بعض الجوانب (البراهمان الهندي) (جاك دريدا) الى نشوء (Logos) في الحضارات القديمة متصور مادي عن الموضوع ومن باب نقد مرجعياتها ونشئتيها الى حاجات الالوهية والابوبة والعقولية.

التقويض Deconstruction :

هو المصطلح الذي أطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر (دريدا) على القراءة النقدية المزدوجة التي اتبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي منذ بداية الفكر حتى الان، وبعضهم نقل المصطلح الى العربية تحت اسم (التفكيك) لكن هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم (دريدا) رغم ان التقويض اقرب من التفكيك الى مفهوم (دريدا) فالتفكيك هو ما يطلق على الطريقة النقدية التي جاء بها (جاك دريدا) والذي اشار من خلال طروحاته الى تقويض ماينطوي عليه الفكر الغربي من تقابلات ثنائية مثل (المعنى واللامعنى، المركز والهامش، السطح والعمق، العقل والجنون) فالتقويض على نقصه لا يلتبس بمفهوم (رينيه ديكارت) وميكانيكية تفكيكه للمفاهيم، إضافة إلى ذلك، فالتقويض لا يقبل مثل ما يذهب إليه أهل التفكيك في مقولة (البناء بعد التفكيك) كما أن مفهوم التقويض يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها (دريدا) في وصفه للفكر

الماورائي الغربي، إذ يصفه بأستمرار بأنه (صرح) أو معمار يجب تقويضه، ولأن أنطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء، فإن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم (دريدا) للتقويض، إذ يرى في محاولة إعادة البناء فكراً غائياً لا يختلف عن الفكر الذي يسعى (دريدا) إلى تقويضه، وعلى الرغم من خصائص التقويض هذه، إلا أن (دريدا) يصر على عدم ارتباط مشروعه بالهدمية والعدمية، بل يرى قراءته التقويضية هي قراءة مزدوجة تسعى الى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به، وتهدف القراءة التقويضية من هذه القراءة إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه (بين ما يقوله النص صراحة وبين ما يقوله من غير تصريح) ففي مشروع القراءة هذا يقوم التقويض بقلب كل ما كان سائداً في الفلسفة الماورائية سواء كان ذلك هو المعنى الثابت أو الحقيقة القارة أو العلمية أو المعرفة أو الهوية أو الوعي أو الذات المتوحدة، بأختصار كل الأسس التي يقوم عليها الخطاب الفلسفي الغربي، ويمكن القول إن(دريدا) يسير على أثر كل من (نيتشه وهيدجر)، لكنه تجاوز ما قد نادوا به حينما وجده لا يختلف عما قالت به الميتافيزيقا الغربية عبر تاريخها.

الأثر Effect :

من مقولات التفكيك الاساسية يتآتى من غياب الشيء عن موضعه فالأثر ليس حضوراً ولكن ظل حضور، يتصدع وينتقل ويتأجل وان ماأكدته التفكيكيه وما حولته الى هدف هو ان (النص) يدخل في عمليات انتاج متواصل حتى بغياب مبدعه وهو بنية آثار لا نهاية لها تتيح سلسلة من الاحالات اللامتناهية يقوم الاثر بأجتياح علاماته محولاً عملياتها الى اثر لامتناه ويرتبط مفهوم الأثر في منظومة التفكيك بمفهوم الحضور، ماحياً التوجه الميتافيزيقي، ومكوناً التلاعب المتبادل بين ضدي المعنى ضمن حقل الاختلاف، والأثر الأصل يرتكز على إدراك وظيفة الاختلاف، وتصبح قضيته قضية الإدراك ذاته، فالكلمات المُتسِمة بالنشاط الدلالي لا تظهر أبداً بذاتها دون الاختلاف والتضاد، ودون بنية العلامة التي تمنح كل مفردة شكلها وهويتها، إنّ

فضاء الأثر الدلالي يستدعي التأمل في عملية الظهور (الحضور) المنطوية على بنية ضدية تجعل من الدوال كتابة قابلة للإدراك، ومؤسسة على إمكانية تعدد المعنى من جهة، ومحو حضور المرء ذاته من جهة أخرى وقد جاءت مقولة (الأثر) لتمحي احتفاء الذات النقدية بالكلام، وتجعل من تهميش الكتابة انطلاقة لها في بناء الموقف النقدي الجديد في ظل الطرح التفكيكي، القاضي بقلب المعادلة الميتافيزيقية من (الاحتفاء بالكلام وتهميش الكتابة) إلى (الاحتفاء بالكتابة وتهميش الكلام)، وقد تأتى ذلك بسبب سعي التحليل التفكيكي من التحرر من قيد الأحكام الإحصائية التي تغلغلت في ميادين البحث والتحليل اللغوي لاسيما في السيميائية، ودراستها عن ماهية العلامة ووظيفتها، وقد نُظر إلى الأثر في هذا السياق بوصفه المفهوم البديل للعلامة، والاختلاف المتواصل للدوال.

التشتت (الانتشار) Dissemination:

يعني تشظي المعنى وتكاثره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها، هذا الانتشار المتناثر ليس شيئاً يستطيع المرء امساكه والسيطرة عليه وانما يوحي بـ (العب الحر) الذي لايتصف بقواعد تحد هذه الحرية بل هو حركة مستمرة تبعث المتعه وتثير عدم الاستقرار والثبات ويأخذ هذا المصطلح لدى (دريدا) بعداً خاصاً يركز على فيضان المعنى،أي فائض المعنى وزيادته المفرطة، ويعد الانتشار احد المصطلحات التي جعل منها (دريدا) اداة تقويضية وقد ركز عليها في تقويضه للفكر الافلاطوني خاصة فيما يتعلق بمفهوم الكتابة في كتاب (افلاطون) فايدروس وفيما يتعلق بنظرية المحاكاة في الجمهورية .

الفينومينولوجيا phenomenologics:

علم كلي شامل ومنهج فلسفي وصفي جديد، وهي الفلسفة الاولى وهدفها ادراك الماهيات في الشعور ووضع الاسس العامة لكل المعارف والعلوم الممكنه التي تبدأ منها الفينومينولوجيا كونها علم شامل للمعرفة، والتي تعد الاتجاه الفلسفي الحديث الذي أكد على دور المتلقي في مواجهة النص وإنتاج وتشظي المعنى، إذ أصبح المنظور الذاتي هو الأساس في تحديد الموضوع ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة

خارجها ومن أبرز رواد هذه الفلسفة هم (هوسرل، انغاردن) إذ جاءت أغلب المفاهيم لهذه الفلسفة الذاتية عن طريقهم ومن أبرز هذه المفاهيم المأثورة في اتجاه جمالية التلقي هي (التعالي والقصدية أو الشعور القصدي) أو (الآنية).

التعالي:

هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي ، ويقصد به(هوسرل) ان المعنى الموضوعي ينشأ بعد ان تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور أي بعد ان يرتد من عالم المحسوسات الخارجية المادية الى عالم الشعور الداخلية الخالص وهذا يعني ان ادراك معنى الظاهرة قائم على الفهم النابع من الطاقة الذاتية الحاوية له وهذا ما يصطلح عليه بالتعالي، لكن (انغاردن) عدل من دلالة التعالي ويعني لديه ان الظاهرة تنطوي على بنيتين: ثابته وهي اساس الفهم واخرى متغيرة (مادية) تشكل الاساس الاسلوبي للعمل الادبي وتعد من ابرز المفاهيم الظاهراتية في اتجاه جمالية التلقي.

التعبيرية التجريدية "Abstract Expressionism":

ان التعبيرية التجريدية اسلوب في فن التصوير ظهر اساساً في الولايات المتحدة خلال اربعينيات وخمسينيات القرن العشرين يؤكد على اهمية التنفيذ التلقائي للوحة وإطلاق العنان للطاقة العضلية للفنان لان تقوم بضربات كبيرة بالفرشاة على اللوحة وكان بعضهم يرسم لوحاته من خلال ألقاء الالوان مباشرة على السطح التصويري لان التلقائية التي يقترب بواسطتها الفنان من عمله ستعمل على اطلاق قوى العقل اللاشعورية والابداعية لديه بأساليب مختلفة معبرين عن ذواتهم لاظهار الدوافع المكبوته والروحية التي كانت مرجعاً لنتاجاتهم الفنية ولها مسميات مختلفة مثل (التجريد الغنائي) وعرفت ايضاً بـ (الالية) متأثرة "بفرويد" لتجنبها المراقبة العقلية او البقعية اشارة الى الطراطيش على شكل بقع على سطح اللوحة وبهذا تمثلت التعبيرية التجريدية بكونها شكل من اشكال التعبير التخطيطي على شكل رموز سرعان ما فقدت شكلها وتحولت الى رشرشات ورذاذ من الاصباغ للتعبير عن الانفعال العاطفي للفنان، ومن بين فناني التعبيرية التجريدية (هانز هوفمان، ادولف غوتليب، مارك روثكو، وليم دي

كونغ، فرانز كلاين، جاكسون بولوك جين دوبوفيه واخرون...) ومن اهم السمات التي تمتاز بها التعبيرية التجريدية هي توجهاتها الشكلية بحيث اصبح الفنان لا يهتم سوى بما يولد اثناء العمل في اللحظة الانية، كما عمدت التعبيرية التجريدية الى كسر المألوف والاشتغال على مواد وخامات مبتذله مستهلكه لتغريب الصورة التقليدية للعمل الفني فأصبح للفن اشتغالات في الجاهزية والمواد اللقى والفضائحية والدهشة واللعب الحر التي تعد من مفردات الخطاب ما بعد الحداثوي للوصول الى قراءة جمالية جديدة تحمل رؤى تكنولوجية حديثة وتقنيات تحفل بالتقدم الصناعي، وتعد أحد الاتجاهات الحديثة التي برزت أعقاب الحرب العالمية الثانية في الولايات المتحدة الأمريكية، في مدينة نيويورك، وفي هذه المرحلة شهد تاريخ الفن نقطة تحول تاريخية من سيادته في القارة الأوروبية إلى القارة الأمريكية، وقد ظهر هذا الاتجاه في بدايته تحت مسمى " مدرسة نيويورك"، وسرعان ما تحول إلى مسمى " التعبيرية التجريدية "، ويقوم هذا الاتجاه الفني على عدم الاهتمام بالنواحي الموضوعية في العمل الفني، بل يترك كامل الحرية للمشاعر والعواطف والأحاسيس لتلعب دورها في العملية التعبيرية على سطح العمل، ويهتم بالعلاقات الجمالية التي تبرزها تلك الأشياء من الخطوط والألوان، والمساحات، والملامس وغيرها، تعد التعبيرية التجريدية من اهم الحركات الفنية لحقبة ماقبل الحرب مباشرة اشتقت من الدادائية في باريس في العشرينات من القرن المنصرم أما جذورها فتمتد الى الدادائية والتجريدية العضوية والسريالية، اما الصفة الملازمة للتيارات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية هي اللاموضوعية بفعل طابعها التجريدي وتخطيها الاشياء المرئية، اذ ان المفاهيم الجمالية التي ارتبطت بهذه الحركات ترفض كل تقليد وتأتي بأشكال مغايرة وتجسد هذا الرفض في سعي الفنان الى التجريب او الاختبارية مع مواد جديدة بغية التوصل الى اعمال تعتمد السرعة في تنفيذها اعتماداً على تلقائية الاداء بواسطة الحركات العفوية الجريئة بأستخدام مايشاء من مواد وخامات مختلفة لغرض ربط الفن بالحياة، مما ادى الى تفكك بنية اللوحة وغياب المركز الثابت وهذا ماجعل العمل الفني مجرد سطح مفتوح تنتشر عليه الدوال بلا معنى ليكون عل المتلقي الدور الاكبر في تفسير ذلك العمل وفق انظمة تعبيرية مختلفة وهذا

يؤدي الى تعدد القرارات، اذ يعد (بولوك) الدعامة الاساسية في تيار التعبيرية التجريدية والذي عُرف بطريقته المشهورة (التقطير او التنقيط) المستخدمة في رسوماته من اجل تفصيل طروحات الرسم الحركي وذلك بسكب وتقطير الطلاء اللوني على اشكال وخطوط العمل أذ يشارك جده في عمليات الانتاج.

الفن الشعبي "POP Art" الدادائية الجديدة:

ان عبارة (بوب آرت) تعد عامة اختصار لكلمة (Popular) من استنباط الناقد الانكليزي (لورانس اللوي) واستخدمت في انكلترا مابين 1954- 1957 لتعريف اعمال جماعة المستقلين من الفنانين الشباب الذين وقفوا ضد الفن اللاشكلي وعبروا عن رغبتهم في العودة الى مظاهر الحياة الحديثه ووسائل الثقافه الشعبية اذ ولدت هذه الحركة في امريكا متمثلة بوسائل الاعلام واساليب الدعاية الامريكية، اذ ان فن البوب ظهر في الوقت الذي برزت فيه الحاجة الى التوسع في الاعلان التجاري وانتشار البث التلفزيوني وتطور الصناعة وقد كانت ولادة فن البوب بمثابة طفرة مفاجئة انفصل فيها الفن عن تجارب المدارس الفنية مبتعداً عن القيمة الفنية وكل ماهو مألوف مما ادى الى انهيار الثوابت القديمة واضحت الشخصية العصرية متذبذبة مهزوزة واصبح القبح جمالاً وانهارت الحدود بين انواع الفنون المختلفه، ولقد حاول فن البوب من خلال نتاجات الفنانين ان يعكس حقيقة الواقع وطبيعة البيئة التي يعيش فيها الانسان الامريكي بعد الحرب العالمية الثانية، ولهذا كانت مخلفات ذلك الواقع بمثابة مواد اساس لكل اعمال البوب مثل القناني الفارغة وصور الاعلانات ومخلفات العلب وكل المنتوجات الصناعية الاستهلاكية لان ثقافة البوب هي نتاج للتحولات الصناعية والفكرية والاجتماعية بعد الحرب العالمية الثانية ومن بين اعلام البوب أرت (روبرت روشنبرغ، جاسبر جونز، روي لشتينتن، وجيمس روسنيكويست، وعلى الاخص اندي وارهول)، أذ ان ردود افعالهم ضد التعبيرية التجريدية قادت الى ولادة البوب مع بداية عقد الستينيات، إن الفن الشعبي الأمريكي استخدم تقنيات الاتصال الجماهيري للإذاعة والصحافة، فكل شيء له مساس بالحياة اليومية، في الشوارع وعلى الجدران في واجهات المخازن وفي الرسوم الكرتونية



القصصية، وهي الواقع الهجومي المبتذل في الحياة الأمريكية، صار ملكاً للفنانين الشعبيين يعتزون به، ولقد كان هذا العالم مألوفاً لدى الفرد الأمريكي، بحيث غالباً ماهلّل الجمهور وكبّر لأولئك الذين أطلقوه بجرأة متناهية لينتشر على وجهه البسيطة كلها ويمكن القول بأن الفن الشعبي يتناول وسائل الاعلام الجماهيرية والاعلانات والمنتجات الصناعية والاستهلاكية لنقل الفكرة من الفنان الى المشاهد بأحدث التقنيات الطباعية والاعمال الفنية التي تثير انتباه المتلقي ليزداد اقتنائه، اما كثرة المتداول من خلال وسائل الاعلام فأنها تساعد على تفكيك الواقع الى علامات متعاقبة متعادله تساعد على النسيان وفقدان الذاكرة التاريخية بمعنى ان المجتمع المعاصر يتقبل كل شيء واي شيء ولايوجد شيء يصعب قبوله.

السرياليه Surrealism

اسم يعني التلقائية الخالصة، وتحرر الفكر من العقل بعيداً عن الانشغال الجمالي أو الخلقي، وقد اعتمدت على وجهة النظر التي تقول: (الفكرة أسمى من المادة) وهي تستند الى المخيلة، لتعمل وفقاً لاعتماد الواقعي والخيالي، أي إنها تعمل وفق منطق الهلوسة، فهي حركة هدامة للعقل بفلسفتها فوق الواقعية، والتي تحتوي (الصدمة، والوهم، والغرابة، والحلم) بإعتبارها سبلاً جمالية، فالسريالية قائمة على جمع المتناقضات التي سماها (بريتون) النقطة العليا بقوله: "كل شيء يدفع الى الاعتقاد بوجود نقطة روحية ينعدم فيها تناقض بين الحياة والموت، الواقعي والخيالي، الماضي والمستقبل، ما يمكن إيصاله وما لايمكن، الأعلى والأسفل، ومن العبث البحث عن محرك آخر للفاعلية السريالية غير الأمل بتحديد هذه النقطة، و يرجع سبب تسمية هذه الحركة الفنية بهذا الاسم نسبة إلى كلمة سريالية (Surrealism) التي استعملها مؤسسها الأديب، والناقد الفرنسي (أندريه بريتون 1896-1966م) والتي تعني البحث عن أصدق المظاهر الحقيقية للأشياء وفهم الأسرار الكامنة فيها عن طريق التصوير ما فوق الواقع، وقد هدف (بريتون) من هذه الحركة الفنية أن تجعل الناس أكثر حرية في التعبير عن خواطرهم النفسية، وأن يكتشف الناس أعمال أفكارهم الباطنية،

والمكبوتة دون رقابة من العقل الواعي، بعد أن رأى المجتمع الحديث يكبت قوى التعبير الداخلية، ويهدم قوى الإبداع الحقيقية لهم، وقد كان الظهور الأول للسريالية بشكلها الحقيقي في سنة 1924م (الربع الأول من القرن العشرين) في مدينة باريس، وانتشرت بعد ذلك إلى سائر المدن الأوربية وخاصة إلى مدينة زوريخ بسويسرا، وبعد انتهاء الحرب العالمية الأولى أعاد السرياليين والمثقفين تنظيم أنفسهم فتطورت أفكارهم، وأصبحت تقوم على الاهتمام بكل ما يتجاوز الحقيقة العادية، والاهتمام بعالم الباطن، وتحرير اللاوعي، والخواطر، والحرية الغير مقيدة في عمليتي الخيال، والتفكير، وإدخال علاقات جديدة مستمدة من الأحلام في تعبيراتهم الفنية، وهي آلية نفسانية صافية يمكننا ان نعبر بواسطتها اما كتابة واما شفوياً واما اية طريقة اخرى عن سير عمل الفكر الحقيقي ما يمليه الفكر في غياب اية مراقبة يمارسها العقل وخارج أي اهتمام جمالي او اخلاقي" وهي فن بلا اي نوع من القيود فكرتها الاساسية هي استخدام الوسيلة التي دعاها (بريتون): (هبوط دواري الى اعماق ذواتنا) لاستعادة قوة الشخصية العقلية والنفسية بكاملها، انها تؤمن بأن هناك ينابيع خفية في اللاوعي، وان هذه الينابيع يمكن تحرير محتوياتها اذا ما اطلقنا العنان لمخيلتنا وهي من الحركات الفنية التي قامت على نظريات علمية بصورة مباشرة، ففي عام 1924 كانت هناك اتجاهات علمية تسود العالم وتتصل بما استحدثه (فرويد) في علم النفس والحياة اللاشعورية، وأصبح من المعروف أن سلوك الإنسان وتصرّفاته ليست مسؤولية الجانب الشعوري وحده، بل هو مسؤولية الجانب اللاشعوري أيضاً، فهي حركة تعتمد على الايمان بما وراء الواقع الذي قد يتحدد حلماً كأفضل ما يكون من خلال الالغاء التام لما هو منطقي وعقلاني وبما تقدمه الحركة التلقائية والاوتوماتيكية النفسية الخالصة التي بفضلها يقوم السريالي بالتعبير اما شفاهاً او كتابة او بأية صورة اخرى عن الوظيفة التي يراها (حقة) للفكر، فأن السريالية تستند على الايمان بالحقيقة الاسمى لاشكال معينة مهملة عن القرائن المتداعية بقدرة الحلم الطاغية، بتلاعب الفكر المجرد من كل غرض أنها تنزع الى نسف الميكانيكيات النفسية الاخرى وتحل مكانها في حل مشكلات الحياة الرئيسية، وهي تهدف الى هدم جميع الحركات الذاتية

والنفسية الاخرى والتعويض عنها بحل مسائل الحياة الاساسية' فالمذهب السريالي هو بحث عن نمطاً جديداً للحياة ، فالشعر والرسم وسيلة كشف ومعرفة وعناصر علم يسمح بأرتياد اللاوعي (العقل الباطن) والحلم المدهش لجعل الحياة التي تدعى بالواقع ممكنة وهو الامر الذي يتمكن منه اغلب الناس ذلك ان المذهب السريالي ينكر الموهبة (فالشعر يجب ان يزاوله الجميع) كلمة تشير الى مرحلة تاريخية معينة ، دخلت للمعاجم حديثاً بمعنى فوق الواقعية وتكونت عندما التقت في باريس مع حركة (دادا) ثم صارت مركزاً لها مع تميز لم يلبث انه صار اختلافاً قاد (بريتون) ضد (تزارا) نحو مذهب جديد لا يريد ان ان يقف من الحياة عند الهدم فهو يهدم هدماً جذرياً ما كان قائماً معترفاً به ليبني عالماً جديداً كل الجدة فهو ثورة وبناء (الذي يزداد الميل نحوه كلما خفت اثار الحرب) وساعد في تكوين المذهب الجديد شخصيات اخرى من رسامين مثل (دو شامب وبيكاسو وشيريكو)، وشعراء مثل (رفردي وايولينر وكرافان وفتشة) كما اعتقد السريالي بقدرة الخيال بمستوى التركيب الذي اخذت منه الصورة خيالياً لا شعورياً (بتأثير فرويد) حيث تكون الصور في الشعور عبارة عن مدركات تشبه ما قال به (برجسون) عن اقتطاع الصورة من الزمان وهو ما توضح عند (سلفادور دالي) حيث يقول (كل طموحي على مستوى الصور يقوم على تجسيد اللامعقولية المحسوسة بدقة تذهب الى حد الهوس الذي يرد.. وهي صور لا يمكن شرحها مؤقتاً ولا تحويلها بطرق الحدس المنطقي وبالآليات العقلية.. صور اللامعقولية المحسوسة هي اذن الصور غير المعروفة اصلاً.. وهي تتجاوز مجال الاستبهام والتصورات الضمنية القابلة للتحليل النفسي) وهو ما يذكر ويربط جدلياً مع الالهام المثالي الذي يصل الى حد الهوس والجنون وحسب القدرة على التواصل مع عطاء ربات الشعر وما يتعلق بالتطهير المتسبب من التراجيديا ، فهو عكس (بريتون) الذي لا يذعن للامعقولية الصور ويهتم دائماً بمراقبة صفاء الذهن والمعايير الاخلاقية مفضلاً التصور الفرويدي ، فالطبيعة عند السريالي اصلاً عالم الاحلام ، فهي عالم الاحلام و في هذا التصور تأثيرات ديكارتية (كون الخيال عند ديكارت هو الطبيعة التي تبرز في فكرنا).

الفوضى Anarchies :

هي الخلل الذي ينشأ عن فقدان السلطة الموجهة، أو عن تقصيرها في القيام بوظائفها، أو عن تعارض الميول والرغبات، أو نقص التنظيم، وهي ضد النظام والترتيب، والفوضوي (Anarchist) : هو المنسوب إلى الفوضى، أو من كان مذهبه كذلك، والفوضوية (Anarchism) : نظرية سياسية تتبنّى التعاون الطوعي بين الأفراد أو الجماعات، وبناء العلاقات الإنسانية على أساس الحرية الفردية، وترى أن الدولة هي العدد الأكبر للفرد، ويجب العمل على إزالتها.

هنري برجسون (-1941) : Henir Bergson

فيلسوف مثالي فرنسي، وممثل الحدسية (Intuitionism)، المفهوم الأساس في فلسفته هو الديمومة الخالصة أي اللامادية، وهي أساس واصل لجميع الاشياء، ولا يمكن إحراز المعرفة بالديمومة إلا بالحدس، وتمثل فلسفة (برجسون) تعبيراً عن اللاعقلانية، من كتبه الرئيسية (مقال في المعطيات المباشرة للشعور، 1889)، (المادة والذاكرة، 1896)، (التطور الخالق، 1907)، (الفكر والحركة، 1934) ونظرية المعرفة حسب النظرة البرجسونية نجدها تسلك طريقتين:

في الاول: الانسياق مع الحركة المتثاقلة (جوهر المادة) والاقسام المتجمدة من الطاقة الحيوية واقامة علاقات بينها بما يعرف (بالادراك) الذي هو معرفة الظاهر المادي.

في الثاني: الانسياق مع طاقته الروحية الخلاقة والاندماج معها وبها (من الداخل) وتمثل مبتكراتها بالتمازج بـ(الحدس)-الذي هو عند الحيوانات عالياً غريزياً - والحدسي وحده يتمكن من فهم العالم بصورة عفوية مبدعة أي من مظاهره البيولوجية والنفسية كما في فهم وحدة غير قابلة للتجزئة.

وبذلك يدرك الكون بوجهيه المبدع والمتثاقل وتكمن الاهمية هنا في الحدس الذي هو وظيفة الفكر الميتافيزيقية (حيث طبق برجسون منهجه الحدسي اول مرة على مشاكل نظرية المعرفة) حيث دعم نظريته في المعرفة بعلم نفس محدد المعالم رافضاً المذهب المادي (الذي ربط الوعي والجسم) حيث لا

يربط بين الظاهرة السيكلوجية والفسيولوجية، فطاقة العقل عند (برجسون) تتجاوز عمليات الدماغ وتشكل شرط لها فهو الة (الوعي) الذي هو الطاقة الحيوية المسؤول عن ادراك الوجود انطلاقاً من ادراك الذات فـ(اننا موجودان) هو في الحقيقة تيار من حالات نفسية فردية مستقلة متوالية يربط (الانا) Ego كربط حبات السبحة بالخيط ولذلك فالوجود متغير (مع الزمن) وكل حالة هي تغير (وليس هناك من شعور او فكرة او ارادة لا تتغير بل هي تتغير بأستمرار فأذا توقف تغيرها فأن ديمومتها ستتوقف كذلك) والروح عند (برجسون) هي ديمومة وذاكرة، والذاكرة نوعين، ذاكرة عادة مكتسبة (الحفظ) وذاكرة بحتة هي تصور حادث ينطبع في الذهن وحدة واحدة.. فالذاكرة هي الروح، اذ حاول فهم مشاكل الميتافيزيقية في الفلسفة في البداية، ولم تعجبه الموجة المادية التي هبت على الفكر البشري في القرن التاسع عشر، ثم التحق بمدرسة المعلمين العليا التي تخرج منها استاذاً للفلسفة، عام 1888 كتب اول كتاب تحت عنوان (الزمن والارادة الحرة) ثم كتاباً اخر بعد ثمانية سنوات تحت عنوان (المادة والذاكرة) الذي يعد اكثر كتبه تعقيداً، عام 1898 عين استاذاً في دار المعلمين ثم انتقل الى كوليج دي فرانس عام 1900 وبقى هناك الى عام 1941، كانت شهرته سطعت في الافق عام 1907 حينما اصدر كتابه الجديد (التطور المبدع او الخلاق) وفي عام 1914 انتخب عضواً في الاكاديمية الفرنسية، و اهمية برجسون ترجع الى تحديه اصحاب النظرية المادية من (هوبز وهيوم وسبينوزا وماركس فيورباخ وسبنسر) الذين عجزوا تفسير ولادة الحياة من المادة الجامدة، يذكر ان الاكاديمية السويدية منحته جائزة نوبل للاداب عام 1927 لطلاوة لغته وأسلوبه المتميز في الوضوح والدقة، على الرغم من وجود اشارات واضحة من ان(برجسون) كان متأثرا بفلسفة (عمانوئيل كانت) حينما كان طالباً، لكن بعد انتقل الى تأييد نظرية (سبنسر) التي تخلى عنها ايضاً، لانها اهملت اهم عامل في الموضوع وهو الزمن، فهو لا يتفق مع (ديكارت)في مقولته المشهورة (انا المفكرة) ولا مع (كانت) "الصور الحسية" التي يعطيها العقل للاحاسيس المنتقلة اليها عن طريق الحواس من الخارج، وانما وجد الحقيقة هي عبارة عن سيولة مطرودة للتغير في هذا العالم، فهو شبه الحياة كلها عبارة عن لحن واحد طويل يمتد من الولادة

الى لحظة الموت ولكن)هنري برجسون(ربما كان متاثر بالفيلسوف الهولندي (سبينوزا) اكثر من اي فيلسوف اخرى، فمفهوم الدفع الحيوي لا يأتي من خارج الطبيعة وانما يراه موجوداً فيها ولكن ينقصه التمدد والتلاحم كي تتفجر الحيوية والنشاط والطاقة في الكائنات الحية، لكن بلا شك ان (برجسون) مدين لاستاذه الاول (سبنسر) الذي استلهم منه الكثير ولكن في النهاية ابتعد عنه من كثرة تعمقه في فلسفته، ينطلق (برجسون) في طرح نظريته في الدفع الحيوي من وجه نظر مناقضة للنظرية المادية الالية الميكانيكية التي تلغي فكرة وجود الحرية في الطبيعة والتي سادت في القرن التاسع عشر، فحسب هذه النظرية ان الوجود هو حالة مادية متسلسلة مترابطة من اول حدث الى اخر لحظة مسجلة في الوجود، فكل حدث هو نتيجة لحدث اخر سبقه، فيقول(برجسون): " اذا كان الوجود بكل ما يحويه في لحظة معينة هو نتيجة لالية اللحظة التي سبقتها، دون ان يكون هناك قوة مدركة تنشيء وتخلق وتختار، واذا كانت هذه اللحظة السابقة اثراً للتي سبقتها وهكذا سنرجع في التسلسل الى ان نصل الى السديم الاول، ونتخذ منه سبباً لكل ما طرأ على الكون من احداث، وان نعتقد بأن السديم هو السبب في كل سطر كتبه شكسبير وانه العلة في فصاحة ابطاله كل من (هاملت وعطيل و مكبث ولير) وكل جملة وعبارة قالوها " ويصور العالم مكون من جزئين احدهما مادي مرئي وجزء الاخر حيوي مخفي، تحصل الحياة حينما يمتد الجزء الحيوي المخفي ويتحد او يظهر في المادة ويتسلط عليها ولكن في درجات مختلفة وفي دفعة واحدة، (كأن برجسون سحق بمعوله النظرية المادية الى الابد)، الحياة بكل انواعها ارادة حرة لذلك هناك الاختلاف والتغير المستمر.. في كتابه (المعطيات البديهية) يجل ايما جلة (برجسون) لجيل لاشيليه بسبب رؤيته في اطروحاته تقارباً كبيراً لرؤيته حيث وصف الوجدان بإتصال مستمر، كالاتصال الموجود بين النغمات الموسيقى، والذاكرة والزمن من المهمات التي وضعها (برجسون) امامه كما قلنا في البداية انه يريد اثبات خطأ النظرية المادية الالية في تفسير الوجود، وانها غرقت في مقولة (ديكارت)"انا افكر فإذن انا موجود"، وتوقفت عندها بعد ان اهملت الجزء المخفي من الحقيقة، كذلك ساعد (كانت ونيوتن) على دعم النظرية المادية في

طغيانها على العلوم الانسانية الاخرى، على الرغم من(كانت)وضع عالمين متوازين في الوجود احدهما عالمنا المحسوس(العملي) وعالم النظري الضروري الذي يعجز عقلنا عن اثباته او معرفته (الشيء في ذاته)، واتفقوا مع اصحاب النظرية الحتمية (الماديين) على ان وجود الحرية في هذا العالم مقتصر في عالم المثل او النظري فقط، لكن في نظر (برجسون) انهم مخطئون، لانهم وضعوا الزمن والمكان في مستوى واحد بينما في الحقيقة هناك اختلاف كبير للاثنين لدى النفس الانسانية، لان المكان هو صورة التي يخلقها الذهن عن طريق الحواس بينما الزمن شيء اخر، انه جوهر الانا، بل جوهر الاشياء، بل هو جوهر الوجود، ويعتبر (برجسون)موضوع الذاكرة من المواضيع المهمة في تفسير نظريته، فهو يرى بالاضافة الى عملها في عملية خزن الصور لاحداث الماضي انها عامل حاسم في اعطاء الارادة الحرة لاتخاذ القرار المناسب اعتماداً على المعلومات المتراكمة في الذاكرة معطيات الحاضرة في تلك اللحظة، فهو يرى الذاكرة وعاء تجمع المعلومات والصور حسب بعدين الزمان والمكان يستفاد منها الكائن الحي متى ما اراد، وان الادراك يتناسب مع القوة التي يمتلكها الكائن الحي في اتخاذ القرار الصائب، وهنا يهجم (برجسون) على الماديين فيقول :" اذن الكائن الحي مركز للعمل في الحقيقة، وهو كتلة فعالة مؤثرة، لانه يضيف الى العالم قوة ونشاطاً، ليس الانسان كآلة ميكانيكية كما صورها الماديون لا حولة وقوة لها، بل مركز منبه وقوة خالقة متطورة، وينتج عن الادراك حرية الارادة، كوننا احراراً يعني اننا نعرف من نفعل "(ربما يكون (برجسون) اول فيلسوف من بعد "هيرقليطس واوغسطينوس" اثار موضوع الزمن في فلسفته، يميز (برجسون) نوعين من الزمن زمن متعلق بالمكان الناتج من تقسم العقل للاشياء كي يستطيع معرفتها وادراكها وزمن نفسي داخلي متواصل كقطعة موسيقية واحدة غير منفصلة تماماً اما الادراك فيعرفه (برجسون) بأنه القوة التي تمكن الكائن من اتخاذ قرار من بين المجاميع الكثيرة او الاحتمالات الكثيرة، بينما المخ هو المخزن او الحاوية لها، فمجرى النهر ليس مثل الماء الجاري فيه وان كان الماء يتعرج مع اعوجاج المجرى، كان (برجسون) يواجه في نظريته الدفع الحيوي متخلفات جبهتين متعارضتين هما جبهة الماديين من (ديمقريطس وهوبز وهيوم و

وكوندياك) والجبهة الثانية الاثينية التي تبدو اقرب اليه من امثال (افلاطون وكانط وليبنتز وديكارت وسبينوزا)، وسلم (برجسون)بفكرة التطور في كتابه (التطور الخلاق) ولكن اضاف عناصر نظريته عليها فأصبحت نظرية (برجسون) للتطور (نظرية الدفع الحيوي)، فهو لا يرى التطور يحصل عن طريق اعادة تأليف العناصر فككت اولاً تفكيكاً مفتعلاً وكأنه يظن بأن هناك استمرية في التطور حسب نظام الدفع الحيوي فهذه القوة تسري في الانواع المختلفة من الكائنات الحية لا حسب الغائية التي تحدث عنها (ارسطو) ولا السببية حسب فلسفة الماديين وانما حسب ما تختاره البصيرة (الامكانية للحدس التي اعطاها (برجسون) تعريف البصيرة الغريزة الحيوانية وعقل الانسان، فـ (برجسون) قسم نظام الدفع الحيوي الى ثلاثة مراحل : المرحلة الاولى – سار من الخلية الاولى وانتهى في شعبة الحشرات ولم يتقدم منذ ملايين السنين واصبحت هائمة مخدرة هناك، المرحلة الثانية – قفز من مرحلة الحشرات الى محلة الفقريات بعد مخاطرة كبيرة، المرحلة الثالثة : كانت القفزة من مرحلة الغريزة الحيوانية الى مرحلة الانسان العاقل الذي يشكل رأس سهم اتجاه شجرة الحياة عند داروين.

التكعيبية Cubism :

حركة فنية يعرض فيها الفنان التكعيبي أشكاله على نحو من النظام، تتجلّى به صفتها البنائية، ويبرز بتلك الصفة تحركاتها في الفراغ، وهذا ما عُرف بأسم (البُعد الرابع)، إذ أن التكعيبيون يعالجون الأشكال بالتركيز على صفاتها البنائية، وليس مجرّد استجابة لدوافع الحس المتقلّب، ويتناولون بالتصوير الأشياء الموضوعية في واقعية ملحوظة، على أنهم لا يلبثون حتى يترجمون تلك الأشياء في مكعبات، ويؤلفون بينها في بناء جديد يقرّبها في مجموعها من أشكالها الأصلية، ثم يطوروا أساليب الأداء بتحويل تلك المكعبات إلى سطوح مستوية يتداخل بعضها مع بعض، كما تلعب الظلال في تحريكها إلى شتّى الاتجاهات دوراً هاماً اذ كانت ثورة في طريقة الرؤيا، بل في طريقة استيعاب الرؤيا ايضاً، فالرسامون التكعيبيون لا يرون بأعينهم ما في الطبيعة بل (بأفكارهم)... فهم لم يعودوا يترجمون المنظر، على لوحاتهم كما هو المنظر(مثل الأنطباعيين)، بل ينقلون منه جوهره، او ما يعتقدونه جوهره مما يؤدي بهم

الى انقلاب تام في الفن التصويري والى قطيعة لا سابقة لها مع رؤية العالم الموروثة من عصر النهضة"، فلقد تحكمت الألة وظهرت الفلسفة التي تقول ان العلم هو الذي يسيطر على بنية الواقع لذلك فالتكعيبيون كانت رسومهم هي رد الفعل على ذلك الواقع، والتكعيبيون لم يجمدوا الزمن التقليدي كما فعل الانطباعيون فالزمن بالنسبة لهم ممتد ولا متناه ولا تحده فواصل وحدث ذلك عندما اخترقوا بنية المكان فالحداثة في التكعيبية كانت في اتجاهها لأستقبال المدركات الحسية من ثم تجزئتها واعادة بناء الشكل بموجب قوانيين الخيال والوهم وما ترتضيه رؤية الفنان وهذا قاد الفن الحديث نحو ضفاف جديدة تمثلت في تيارات مثل الدادائيه والسوريالية وغيرها، والتكعيبية تدين بالشيء الكثير ل(بيكاسو وبراك) اللذين قادا ثورة استكشافية في الشكل، اذ إن التكعيبية بأستخدامها عناصر صريحة وواضحة، مستمدة من الطبيعة، وموضوعة في إطار هندسي، إنما أرادت أن تجعل منها نعوتاً وإشارات تولد لدى المتلقي صوراً تحيله إلى بعض الأشياء الواضحة من دون أن تمثلها فعلاً، كأجزاء الخشب التي تذكر بشكل الطاولة والأوراق الموسيقية التي تذكرنا بالموسيقيين، بمعنى أن التقنية الجديدة ساهمت في التوصل إلى الصورة – الفكرة، وتمثيل الحقيقة عن طريق الإشارة إليها بواسطة عناصر أجتزئت منها، وبهذه الطريقة أصبح الفن التكعيبي معادلة تجمع بين المنطقي والحدسي، وعندما نؤمن بهذه المقولة نتأكد من صحة التوجه المثالي والتأكد من الكليات قبل الجزئيات، والخالد قبل الفاني، والجمال المثالي والخالص قبل الجمال المادي، وبالتالي فإنها لا تقيم وزناً للمعرفة الحسية لخصته مقولة "جورج براك" (1882-1963) "الحواس تشوه الشكل والعقل يصوغه"، فهو نزوع نحو العقلي ليصبح الفن التكعيبي سطحاً مستقلاً عن الطبيعة مشيداً على قوة حدسية، وهذه الطبيعة المولدة لا تشبه الواقع الحقيقي أو الطبيعة، والتكعيبيون لخصوا الوجود إلى طبيعة صامتة مثل الآلات الموسيقية والبيوت وصحون الفاكهة ولقد تحول الرسم لدى "التكعيبية" إلى الإحساس بالأشياء وليس إلى ما تراه العين، من أجل قصد المعاني المطلقة في فنهم وما مقولة "براك وبيكاسو" "يحسن بنا أن نرسم ما نحس، وليس ضرورياً أن نرسم ما نراه" إلا مفتاحاً لهذا التوجه الذي يعد آلية الفن التكعيبي، حيث تتعضد بمقولة "بابلو بيكاسو" (1881-1973) " إنني لا أعمل وراء الطبيعة، بل أمامها ومعها" الذي يشير فيها إلى أن (أمام الطبيعة)

تعني بديهية الشكل الرمزي، (ومع الطبيعة) لغرض التفريق عما وراءها ليمنح الحيوية الطبيعية لهذه الأشكال الرمزية، إذ أنه استوعب العالم الواقعي، وصار قادراً على بلوغ ما وراءه، ونفيه وخلق رؤىً جديدة في غيابه لم يرها الإنسان أبداً، بل (صار كيان بيكاسو بخلاف معظم الناس، ومعظم الفنانين شيئاً لا ينفصل عن كيان العالم، إذ أن خلق الفن هو الطريق التي يسلكها بين الذات والموضوع) اذ أتت التكعيبية من كلمة تكعيب، وهي مفرد مكعب الشكل الهندسي الذي يحمل ستة أوجه، وستة مربعات، والتكعيبية اسم أطلقه النقاد الفنيين سخرية على فناني التكعيبية في إحدى المعارض الفنية رغم المعارضة الشديدة فناني هذا الاتجاه لهذا الاسم، فالتكعيبية هدفت إلى طرح فكر جديد في الفن بعد سآمة الفنانين من الأساليب السابقة كالتأثيرية التي تقوم على تصوير ما تراه العين فقط من الأشياء في قيمها الظاهرية، دون التأكيد على القيم الكامنة فيها، وفكر التكعيبية يقوم في أساسه على اختزال العناصر المختلفة في العمل الفني، إلى أشكال وأحجام هندسية وخطوط مستقيمة مع تحطيم المنظور الخاص بها ولذا يرتكز مبدأ التكعيبية على الشكل أولاً، ومن ثم اللون ثانياً، وكذلك تقوم على الرؤية التي تجمع بين الأزمنة والأمكنة المختلفة في منظر أو لوحة واحدة.

الفردية، الفردانية :

نزعة تجعل من الفرد مقياساً لعديد من القيم الكونية، اذ ترمي الفردانية إلى تفسير الظواهر في الأدب، على ضوء مكوّنات الفرد.

والفرادة : مفهوم لساني يُسهم في إدماج الاسلوب الفردي في النظرية، ويرى (فاليزش) الفرادة بأنها عبارة عن مجموع العادات اللسانية لفردٍ ما في لحظةٍ ما.

المعرفة الديكارتية :

اساسها العقل الذي يدركه صاحبه ادراكاً مباشراً، اما المحسوسات فأن (ديكارت) وضحها في مثال شمع العسل وتغير صفاته المتداولة والتعارف عليها عندما تذيبه النار، فالصفات ليست في الشمع حقيقة بل هي مدركات للعقل ولا ترتسم لها صورة ذهنية على نحو ما ترتسم للمحسوسات، فحقيقة الشمع هي حقيقة عقلية وظاهر الشمع يدل عليه بقدر ما يدل عليه الثوب على حقيقة

الانسان، فلا تدرك الحقائق (عقلياً) الا بأبعاد الظواهر (تجريدها) ولذلك فالمعرفة بالاشياء (الموجودات) عند (ديكارت) عقلية وليست حسية، (فالعقل مهمته عند ديكارت ضبط الاستنباطات في آن مفرد بحيث يساوي بين الاستنباط والحس الذي هو منطق المنهج الديكارتي وغايته)، ويصنف(ديكارت) الافكار قائلاً بأن اكثر الخطأ شيوعاً بين الناس هو ظنهم بأن افكارهم شبيهة بالاشياء الخارجية وهي ثلاث انواع :

1- افكار مفطورة فينا والتي هي احوال ذهنية موجودة في النفس قبل التجربة (بالقوة) فأذا عرضت مناسبة من مناسبات التجربة خرجت الى العقل في الوعي او الوجدان فهي غريزية في النفس وليست مستفادة مصدرها قوة الفكر فهي واضحة وشاملة مثل الله والنفس والامتداد والزمان فهي احكام شاملة كلية لا تستطيع الحركات الجسمية احداثها.
2- افكار غربية مستمرة من الخارج وهي الافكار (العارضة) او (الحادثة) أي التي يبدو لنا انها مستمدة من الخارج كفكرة اللون والصوت والطعم فهي غامضة مبهمة وهي التي نعتقد فيها خاطئين بانها شبيهة بالاشياء الخارجية.
3- افكار من صنعي واختراعي وهي التي نركبها من الافكار العارضة كصورة مركبة.

المستقبلية Futurism :

حركة فنية ظهرت في عام 1909 في إيطاليا، ثم امتدّت إلى بلدان أوربية أخرى مثل، إنكلترا وروسيا، لترفض الماضي وتحرق كل الجسور التي ترتبط به (المتاحف، الآثار، المكتبات، الأكاديميات، التقاليد... الخ)، وتمجّد الحركة والسرعة، والحرب أيضاً (في إيطاليا بصورة خاصة).. وتجرّد الفن من قيمة (الأستيكية)، ولم يكن المستقبليون، على الرغم من حماسهم للماكنة، يتجاهلون الإمكانات الروحية للجنس البشري، وقد توقعوا خضوع الإنسان لآلاته، لخلق نوع جديد من البشر بقدرات عقلية جديدة،

وقد أعلن البيان الرسمي للمستقبلية لعام 1915، بأن العلم قد غيّر البشرية، وأن المستقبلية مدينة ببعض الشيء لـ(فرويد)، وقد أعلن (مارينتي) أن الإنسان في عصر الماكنة سيشبه المخترعات الآلية التي يعيش معها، فيتبنّى إيقاعاتها، ويشترك في أسرارها الحدسية، وسيكون الإنسان الجديد قاسياً عالماً بكل شيء، عدائياً خالياً من صفات الضعف، كالحب وغيره، ولمّا كانت الماكنة ستمكنّه من الانتقال بسرعة والطيران ويبسط إرادته في الفضاء، فإنه سوف يتضاعف عدداً ويكون قادراً على تبنّي العديد من المنظورات إن المستقبلية، في كل هذا، تركت آثارها على الكثير من الفنون الأوربية الحديثة، فنظرية الفنان المعماري (لوكور بوزييه) القائلة بأن البيت هو عبارة عن "ماكنة للسكن" تعكس بصمة المستقبليين على هذا الفن، كما أن الموسيقي (إيغور سترافنسكي) تأثّر في عدد من أعماله المبكرة بالأفكار الجديدة التي جاء بها المستقبليون في الموسيقى، وذلك بعد زيارته إيطاليا وإطلاعه على الآلات الميكانيكية التي صنعوها لتُحدث نوعاً من الموسيقى(موسيقى الضجيج)، ففي عام 1911 صنع (لويجي روسولو) أورغناً أطلق عليه اسم أورغن الضجيج، كان يرمي بوساطته إلى استحضار كل ما هناك من أصوات غريبة في الحياة اليومية، وهو عين في ما سعى إليه بعد الموسيقي الكورسيكي (أدغار فاريز) وغيره ممن عنوا بالموسيقى الكونكريتية، إذ ينظر المستقبليون إلى الموسيقى على أنها عبارة عن تتابع أمواج صوتية مهما كان مصدرها (نوتات موسيقية أو ضوضاء أو أي مؤثّر صوتي كان)، سبب تسمية المستقبلية بهذا الاسم لأنها تهدف إلى مقاومة الماضي، والأشياء التقليدية ونبذ الفنون السابقة لها، والبحث عن الأشياء الغير مألوفة التي تتحرك، وتتغير، وتجري بسرعة، والمستقبلية هي حركة أدبية ثقافية فنية ظهرت في إيطاليا عام 1909م، ولكن سرعان ما انتقلت إلى فرنسا، وذلك عن طريق البيان الذي أصدره مجموعة من الفنانين التشكيليين المستقبليين الذي دعوا فيه المثقفين، والفنانين الفرنسيين الانخراط في هذه الحركة، وبعد ذلك انتقلت لتشمل أوروبا، وأمريكا، وقد أسس هذه الحركة الشاعر الإيطالي (فيليبو تومانو مارينيتي 1876-1944م)، وتقوم المستقبلية في أساسها على التغيير المستمر بفاعلية في ذلك القرن، وعلى السرعة الخارقة والاستمرارية، والحركة

الدائية، ومظاهر العنف، والقوة، ومظاهر العصر الصناعي الحديث، والتقدم التقني الذي تعشه أوروبا في ذلك الوقت، وإيجاد أشكال فنية جديدة تناسب ذلك العصر.

الدادائية Dadaism :

حركة ثقافية وفنية، اسسها (تريستان تزارا) في السنوات (1915-1922) مثلت الدادائية حالة الفوضى النفسية التي لحقت بالانسان الغربي جراء الحرب العالمية الاولى، فشكلت في الاساس انتفاضه ضد الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي... احدثت الدادائية خرقاً في الرؤية البصرية ورسخت مباديء الفن اللاموضوعي من دون ان تتقصى منهجاً مفاهيمياً وفنياً محدداً، الا انها انطلقت معرفياً من الحدس بأعتمادها التلقائية المباشرة في الاداء بغياب أي رقابة عقلية او اعتبارات علمية، فقد كانت ممارساتهم الفنية اشبه بلعب شكلي تخيلي، فحدد اهتمامهم بالتجربة الفنية على كونه تلقائياً، لعبياً، لا عقلانياً، حراً، ومن دون تحديد اسبقية او اهمية لعنصر من العناصر الفنية على غيره، وركزت على الدلالات الايجابية لعامل الصدفة والطبيعة العفوية ونتائجها التشكيلية، وهي نزعة لاعقلانية وفوضوية، وكان الفنان يقصد منها الاحتجاج على الفوضى ايضاً والخراب، فكان هذا الفن الممهد الأول لفن ما بعد الحداثة، والدادائية هي حركة آمنت بالغيبيات والحلم والخيال والثورة على الواقع المرير، وهذا ما مهدت اليه الحركة السريالية، وبعد تقصي ما أوحت اليه هذه الحركات الفنية، نعود الى الحركة السريالية، والتي انطلقت من ربى هذه الحركات أو المدارس لتبشر بالاحتواء التام لكل من هذه المفاهيم والتي جعلت من الخيال واللاوعي منطلقاً لديمومتها ومنعطفاً رحباً لحرية الفنان والاهتمام بذاته وانفعالاته الداخليه، وكانت مظهراً للفوضى الضاربة في تلك اللحظات الحرجة من تاريخ العالم، وشكلاً من أشكال الاستخفاف والازدراء بالمبادئ التقليدية، وبالثقافة النمطية، كما كانت بمثابة رد فعل لمذهب التجريد الصارم تبنّتها جماعة من أدباء وفناني أوربا الذين تلبّسهم العبث واللامبالاة، فأنتجوا المُهمّش، وتدفعهم روح العدمية والرغبة في سد الفراغ، ورسموا الأشكال التي لا تعني شيئاً، ويمكن القول بأن

الدادائية حركة متمردة على كل شيء في الحياة، لا منطق يحكمها ولا لغة تُفضي عن دوافعها، ولعلها كانت حركة من الفن للإنجاز على الفن، أو هي اللاشيء الذي يزعم أنه كل شيء، إن الدادائيين اختاروا كلمة (دادا) شعاراً أُريد له أن يجد روح الحركة وجوهرها، وعن اختيار هذه الكلمة، يقول (تريستيان تزارا) إن الكلمة ولدت دون أن يعرف أحد كيف كان ذلك، ويكفي القول أن هذه اللفظة تمثل أول لعثمة تتردد على لسان الطفل الرضيعأن الدادائية استخدمت المواد الهامشية، وحاولت الإيمان بقوة الذات على الإبداع والخلق، من خلال عدميتها، فلقد اجتاحت الفوضى والعدم والعبث، بضرب سلطة الأحكام الجمالية والقيم والأخلاق، فضلاً عن الهجوم على كل البنى الجمالية، تماماً كما فعلت فنون ما بعد الحداثة، إذ يمكن عدّها دادائية، تحاول بذلك أن تعبّر عن مبدأ العدمية وفرض الهامش واستخدام مواد متنوعة في اللوحة.

كلاسيك:

ان اصطلاح كلمة كلاسيك (Classic) بمعناها الدقيق قد أطلقت على الفن الإغريقي الذي ظهر في القرن الخامس ق. م، كما تُطلق كذلك، بوجه عام، على كل من الفن الإغريقي والروماني، إذ أصبحت كلمة الكلاسيكية تُطلق مجازاً على جميع فنون النحت والتصوير التي تطابق الطبيعة، وذلك لفصلها عن الاتجاهات الفنية المتعلقة بالمذاهب المعاصرة.

العقل، المنطق (Logos) **(كلمة الله):**

كلمة يونانية تجمع في مفهوم واحد المبدأ العقلاني الداخلي للنصوص اللغوية والمبدأ العقلاني الداخلي للبشر، والمبدأ العقلاني للكون الطبيعي، مما يُلقي الضوء عليها جميعاً، إذ تجمع كلمة (Logos) كل هذه المعاني مع معنى آخر هو (القانون)، فالمنطق، مبدأً عقلانياً داخلياً يسود ويُسيطر على الأشياء المادية الخارجية، و المنطق فرع من الفلسفة يعنى بمبادئ المحاكمة العقلية، ويقسم المنطق الى قسمين رئيسيين : منطق صوري، ومنطق مادي فالمنطق هو محاولة لتحليل ونقد الفكر وهذا التحليل قد يتعلق بالفكر نفسه او بمبادئه و صوره وقد يتعلق بمضمون الفكر او بمحتواه، والمنطق الصوري يهتم بصور

الفكـر أي طريقـة الـتفكير المبتعدة عـن الموضوعات المشخصـة الـتي هـي مـادّة المنطـق المـادي فالاسـتدلال الصـوري هـو وسـيلة المنطـق الصـوري كمـا ان الغايـة الاســاس مـن المنطـق هــي محاولـة كشـف الانمـاط والصـور والـتي يمكـن رد الاستدلالات اليها حتى ان المنطق يكون مادياً عندما يمـلأ هـذه الصـور المنطقية بمادة موضوعية مستمدة مـن الخـارج مما يكـون معـه تلازمـاً في نمطـي المنطـق، فالمنطق بحـث في الصـور الفكرية الملائمـة لموضـوعاتنا، فالصـورة باقيـة (كليـة) تدوم و الذي يتغيرو يتبدل هو المادّة الـتي تملائهـا، وليسـت هـذه الحالـة الباحثـة في الصور مقتصرة على المنطق الصوري (او المنطق عامة) بل ان كل العلوم تبحث عن الصـور الخاصـة بـالظواهر المكونـة لموضـوعاتها كونهـا ثابتـة رغـم تغير ظواهرهـا فـالعلوم كلـها صـورية مـن حيـث انهـا تجـرد الصـور مـن الموضـوعات لكـن المنطـق اكثرهـا تجريـداً و تعميمـاً، فـالعلوم مثـل المنطـق (ماديـة وصـورية) في بحثهـا وبـدرجات، وان اوضـح صـورة لتقسـيم المنطـق تعـود الى واضـع المنطـق المعـرفي (ارسـطو) حيـث قسـم المنطـق الى صـوري ومـادي فعلـى الـرغم مـن الـ(صـورية) الـتي وصـف بهـا هـذا المنطـق الا ان الصـورية تسـتلزم ماديـة وهـو مـا اوضـحه بعـد التحليلات الاولى في التحليلات الثانية و التي عاد (ارسطو) فيها الى المنطـق المادي الـذي يهتم بأنطباق الفكر مع الواقع.

هوغوبال :

فيلسـوف وروائـي وشـاعر وصـحفي وصـوفي، وهـو ينتمـي إلى بلـد المفكـرين والموسيقيين الكبار (ألمانيا)، جاء إلى سويسرا، عنـد نشـوء الحـرب العالميـة الأولى مـع صـديقته (إيمـي هينغـز) الـتي تُجيـد الغنـاء وإلقـاء الشـعر، وهوغوبـال (صـعلوك مثقّف)، سـاهم في إقامـة أول ملتقـى بجمـع الصعاليك ألا وهـو (كابريـه فـولتير)، ويقـول (هوغوبـال) : " أخـذ الإنسـان يختفـي تـدريجياً في الرسـم، ولم تعـد الأشـياء تظهر على اللوحة إلاّ على هيـأة مجزّأة، وهـذا دليـل آخـر علـى أن السـماء البشـرية باتـت قبيحـة وباليـة، وإن الأشـياء المحيطـة بنـا أصـبحت مبعثـاً علـى الاشمئـزاز، والخطوة التالية هي على الشعر أن يتخلّى عن اللغة مثلما تخلّى الرسم عن الأشياء للأسباب نفسها... "، اذ يتمسّك (كريتلر) بتصـريح (هوغوبـال)، الـذي يقتفـي أثـر

(فرويد)، وهذا التصريح الذي يقول إن (النزعة الطفولية) عند الدادئيين تتآخم (الطفالة Infantalism) " الاحتفاظ بخصائص الطفولة الجسمانية أو العقلية أو العاطفية إلى ما بعد سن البلوغ – المورد "، والجنون، والبارانويا Paranoia (جنون الاضطهاد أو العظمة أو الارتياب – المورد)، و" تأتي من الاعتقاد بالذكريات الأولية Pre-recoirection حول الحياة البدائية التي غلّفها النسيان، هذه الذكريات التي تتحرر في الفن على شكل حماسة جارفة، أما في دار المجانين، فعلى شكل مرضي ".

الوجودية Existentialism :

تيار لاعقلاني في الفلسفة الحديثة، حاول أن يخلق نظرية جديدة للعالم، أشهر فلاسفة هذا التيار (مارسيل ياسبرز، هيدجر، سارتر، ألبير كامو)، إذ إنها فلسفة ترفض القيم، وتحاول أن تقيّد من حرية الفرد نوعاً ما (عند بعض أتباعها) حتى لا تكون حريته مُدمّرة أشبه بالفوضى لا بالتنظيم الذي يفيد الفرد، إذ أن الوجودية فلسفة هذا التناقض، إنها نتاج سنوات الحرب التي دمّرت الشباب، والذين عادوا يائسين غير مؤمنين بأيّة قيمة سابقة، لأن القيم السابقة أوصلتهم إلى ما هم عليه، فهي تلك الفلسفة التي وجهت جل اهتمامها على لسان أعلامها من المفكرين الفلاسفة إلى (الإنسان – الذات الإنسانية) في الوجود الأكثر تحسساً وهو وجود اليومي وسط العالم والناس والآخرين، مع كل المشاريع والهموم النابعة منه، حيث كانت الوجودية هي كبرى الفلسفات التي أعلنت انهيار الجانب النظري في عصر القرن العشرين، فأعطى معنى للحياة (معناه هناك حياة خاصة – فردية – يجب تقديرها في اتجاها ومسلكها)، أي الاهتمام (بالوجود الإنساني الواقعي المشخص) وليس مجرداً من كل تعين – بل اهتموا بموافقة الواقعية التي تربطه بزمانه ومكانه وظروفه وأحواله ومكانته من الكون وعلاقته بالآخرين – وعالجوا من خلال ذلك اكبر واهم مشكلة تقف إمام الوجود الإنساني انها مشكلة (الحرية) حتى انهم وحدوا بينها وبين وجوده، اذ إن الإنسان يجد نفسه حيال مواقف عليه ان يختار من بينها ومن هذا الاختيار تنشأ مسؤولية عن افعاله، وهذا الاختيار لا يقترن برؤية سابقة، ولايكون

مسبوقاً بتدبير عقلي، او تحديد لغاية او معرفة ببواعث وهذه هي (الحرية الانسانية) مقيدة بمواقف تتحكم فيها ولكن في مقدور الانسان ان يتخلص منها وان يمارس حريته ومن ثم كان الانسان صانع افعاله ومصيره، اذ انها تعد مذهب فلسفي يضفي الامتياز على الوقائع الإنسانية، العيانية والفردية (الوجودات)، بالقياس على معاني مجرّدة، مفاهيم كلية (الماهيات) منقطعة عن الواقع والوجودية، تفكّر في الوضع الإنساني، هي رفض أول الأمر: رفض الفلسفة العقلانية المنهجية التي تسهب في قولها عن "الكينونة"، وفي منشأ هذه الحركة، التي انبعثت نحو نهاية الحرب العالمية الثانية، والوجودية هي تيار فلسفي يعلي من قيمة الانسان ويؤكد على تفرده، وأنه صاحب تفكير وحرية وارادة واختيار ولا يحتاج إلى موجه، و هي حركه فلسفيه تقترح بأن الانسان كفرد يقوم بتكوين جوهر و معنى لحياته، ظهرت كحركه ادبيه و فلسفيه في القرن العشرين، على الرغم من وجود من كتب عنها في حقب سابقه، و توضح ان غياب التأثير المباشر لقوه خارجيه (الاله) يعني بأن الفرد حر بالكامل و لهذا السبب هو مسؤول عن افعاله الحره، والانسان هو من يختار ويقوم بتكوين معتقداته و المسؤوليه الفرديه خارجاً عن اي نظام مسبق، و هذه الطريقه الفرديه للتعبير عن الوجود هي الطريقه الوحيده للنهوض فوق الحاله المفتقره للمعنى المقنع (المعاناه و الموت و فناء الفرد) يؤمنون إيماناً مطلقاً بالوجود الإنساني ويتخذونه منطلقاً لكل فكرة ويعتقدون بأن الإنسان أقدم شيء في الوجود وما قبله كان عدماً وأن وجود الإنسان سابق لماهيته ويعتقدون بأن الأديان والنظريات الفلسفية التي سادت خلال القرون الوسطى والحديثة لم تحل مشكلة الإنسان ويقولون إنهم يعملون لإعادة الاعتبار الكلي للإنسان ومراعاة تفكيره الشخصي وحريته وغرائزه ومشاعره يقولون بحرية الإنسان المطلقة وأن له أن يثبت وجوده كما يشاء وبأي وجه يريد دون أن يقيده شيء، يقولون إن على الإنسان أن يطرح الماضي وينكر كل القيود دينية كانت أم اجتماعية أم فلسفية أم منطقية، لا يؤمنون بوجود قيم ثابتة توجه سلوك الناس وتضبطه إنما كل إنسان يفعل ما يريد وليس لأحد أن يفرض قيماً أو أخلاقاً معينة على الآخرين والوجودية تنقسم إلى قسمين: (وجودية) ملحدة، و(وجودية مسيحية)، فالوجودية الملحدة من أبطالها في عصرنا الحاضر:

(جان بول سارتر) وقد تأثر في فلسفته بمؤلفات (هوسرل) و(هيدجر)... وقد كان شيوعياً في ابتداء أمره، ثم عدل عن ذلك إلى (الوجودية) التي تزعمها، وصار على طريق نقيض مع الشيوعية، ولذا كل من الفريقين يحارب الآخر ويهاجمه أشد مهاجمة، لكنه يعتقد بأن المستقبل للاشتراكية، لأن ظروفها باقية، ولـ(سارتر) مكان خاص في (باريس) يرتاده مريدوه، ولهم أشكال غريبة وهيئات خاصة من حيث الملبس وما إليه، لكن (سارتر) بمبدئه (الوجودي) عاجز عن الإدارة التي تتطلبها الظروف الراهنة، ولذا يتنبأ المراقبون للتيارات بأن مبدأه مكتوب عليه بالفشل..ولـ(سارتر) آراء خاصة حول (الكون) و(الإنسان) و(النظام) و(الأخلاق) وما اليها، وكثيراً ما يميل إلى صب آرائه في القوالب القصصية، مما يجعل فهم آرائه أصعب، والوجودية ليست مبدءاً اخترعها هو بل كانت من ذي قبل وإنما نفخ فيها وجعل لها قوالب جديدة ، أما الوجودية المسيحية فمن أبطالها: (غابريل مارسال)، وهاتان الوجوديتان، وإن كان بينهما نقاط من التفاهم، إلا أن بينهما نقاطا أكثر من التخالف... كالاختلاف الكثير بين اتجاهات رجال كل تيار من (الملحدة) و(المسيحية) فالوجودية فرق ومذاهب، وان (سارتر) يؤكد على أن لكل شيء من الأشياء ماهية ووجوداً، فالماهية هي مجموعة ثابتة من الخصائص، والوجود هو نوع من الحضور الفعلي في العالم... يعتقد كثير من الناس أن الماهية تأتي أولاً ثم يتبعها الوجود، إن أطول هذه الفكرة موجودة في التفكير الديني: بدليل أن من يريد بناء بيت يحسب أن يعرف بدقة صورة هذا البيت وهيئته وهنا تسبق الماهية، وكذلك شأن من يؤمنون بأن الله هو خالق الناس انهم يعتقدون أن خلق الله قد تمّ بعد أن استعان بفكرته عنهم، وهي ماهيتهم، أما الذين لم يحتفظوا بإيمانهم بالله فقد احتفظوا بهذه الفكرة التقليدية القديمة بأن الشيء لايتحقق وجوده ما لم يكن منسجماً مع ماهيته، وقد رأى القرن الثامن عشر كله، أن هناك ماهية مشتركة عامة، لكل الرجال دعيت بالطبيعة البشرية، وخلافاً لهؤلاء جميعاً تؤكد الوجودية: أن الوجود يسبق الماهية عند الإنسان فقط والإنسان وحده، يعني هذا ببساطة كلية: أن الإنسان يكون أولاً، أي يتحقق وجوده ثم يصبح بعد ذلك هذا أو ذاك»، أما بالنسبة لمجال القيم والمثل والأفكار، فأن الانسانية قد استقرت خلال تجاربها المتلاحقة، عبر

المدى الطويل، على قيم محدودة في مجال الفرد والجماعة، وقد مهرت هذه القيم العالي من عرقها ودموعها ودمائها، لذلك فأن أي تغيير تخبطي عشوائي، لمجرد التغيير سيؤدي إلى مزيد من الضلال والتيه والتمزّق والألم، ولن يتم هذا التغيير العشوائي، إلا على حساب سعادة الإنسان إن سبباً أساسياً من أسباب الاضطراب والقلق في العصر الحديث هو التغيير المستمر للقيم، هذا التغيير السريع الذي يفوق حدّ التصور، فلو أخذنا قيمة من قيم العصر الحديث، (كالحرية) مثلاً، ورسمنا لتغيرها خطاً بيانياً خلال فترة القرن التاسع عشر والقرن العشرين (م) لوصلنا إلى خط رجراج متذبذب، أقصى درجات التذبذب، فمفهوم الحرية بعد الثورة الفرنسية، كان يعني إعطاء الإنسان بعض حرياته الشخصية، ثم تغير مفهوم الحرية فأصبح يعني عند الرأسمالي حرية جمع الثروات الطائلة واحتكار الأرزاق واستغلال البشر، ثم تغير المفهوم، فأصبح يعني عند الشيوعي إقامة دكتاتورية وحشية تنحر دماء الناس وتزهق أرواحهم، وأخيراً أصبح مفهوم الحرية يعنى عند الفاشستي، تسلط شخصي على مقدرات أمة كاملة، إن الاختلاف في مفهوم الحرية من مجتمع إلى آخر يبلغ حد التناقض الكامل، وما هذا الاختلاف والتباين في المفهوم إلا لأن أشخاصاً ألّهوا أنفسهم، ووجهوا قطاعات بشرية كاملة، فرسموا خطوط سيرها حسب أهوائهم واجتهاداتهم القاصرة، كان في الماضي منهم (ماركس) واليوم... (سارتر) وغداً غيرهم»، اذ تدعو الوجودية إلى الخمول، واندفاعها إلى اليأس و تقوية الروح الفردية الحالمة، التي تبتعد عن المجتمع ومشاكله الراهنة و استحالة تحقيق أي انتاج ذي طابع اجتماعي عام و اكتفاء الوجودية بتصوير مظاهر الحياة الحقيرة، ونسيانها مظاهر الحياة الآملة القوية التي تؤمن بمستقبل عظيم، كما ان الوجودية لا تؤمن بالتعاون الاجتماعي و تنكر الوجودية فكرة الله، وتنكر القيم الالهية، وخلوها من مواقف جدية انسانية في الحياة، والوجودية أداة للتفسخ الاجتماعي لأنها تحول دون أن يصدر أي من الناس حكماً على تصرفات الآخرين، بحيث يكون كل فرد عالماً قائماً بذاته في مجتمع يحتاج إلى التعاون، والانضواء الجماعي والمسؤولية المشتركة المتبادلة، كما إن الوجودية جاءت ردة فعل على تسلط الكنيسة وتحكمها في الإنسان بشكل متعسف بأسم الدين، وتأثرت بالعلمانية وغيرها من الحركات

التي صاحبت النهضة الأوروبية ورفضت الدين والكنيسة تأثرت بسقراط الذي وضع قاعدة "اعرف نفسك بنفسك"، تأثروا بالرواقيين الذين فرضوا سيادة النفس، فالوجودية فلسفة من الفلسفات وليست ديناً من الأديان، وهي من أحدث المذاهب الفلسفية وأكثرها سيادة في الفكر المعاصر، والوجودية بمعناها العام هي إبراز قيمة الوجود الفردي للإنسان، وقد ظهرت الوجودية نتيجة لحالة القلق التي سيطرت على أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى واتسعت مع الحرب العالمية الثانية، وسبب هذا القلق هو الفناء الشامل الذي حصل نتيجة الحرب أنها : (مذهب فلسفي يقوم على دعوة خادعة وهي أن يجد الإنسان نفسه، ومعنى ذلك عندهم أن يتحلل من القيم وينطلق لتحقيق رغباته وشهواته بلا قيد، ويقولون أن الوجود مقدم على الماهية، وهذا اصطلاح فلسفي معناه أن الوجود الحقيقي هو وجود الأفراد، أما النوع فهو اسم لا وجود له في الخارج، فمثلاً زيد وخالد وابراهيم وهؤلاء موجودون حقيقيون لا شك في وجودهم ولكن الإنسان أو ا لنوع الإنساني كلمة لا حقيقية لها في الخارج كما يزعمون) " الفلسفة الوجودية " : (إحدى المذاهب الفلسفية، وفي الوقت نفسه هي من أقدمها، أحدثها لأن لها مركز الصدارة والسيادة في الفكر المعاصر.... والوجودية أيضاً من أقدم المذاهب الفلسفية لأن العصب الرئيسي للوجودية هو أنها فلسفة تحيا الوجود، وليست مجرد تفكير في الوجود، والأولى يحياها صاحبها في تجاربه الحية وما يعانيه في صراعه مع الوجود في العالم، أما الثانية فنظر مجرد إلى الحياة من خارجها وإلى الوجود في موضوعه) الوجودية - فلسفة، ولكنها فلسفة من نوع جديد يختلف مفهومها عن مفاهيم الفلسفة التي استقرت من قبل وبلغت أوج بنيانها عند (هيجل) فقد شيد بناءاً فلسفياً عقلياً كله ينبني على تصورات عقلية مجردة يربط بينها منطق الديالكتيك الذي يقتضي التعارض والتضاد ويتأسس على الجدل، وفي هذا البناء الفلسفي الذي نقصته الوجودية نلاحظ أنه قد استقر عند الفلاسفة أن كل ما هو موجود هو عقلي وكل ما هو عقلي هو موجود هذا البناء الفلسفي لم ترض عنه الوجودية فثارت ثائرتها في وجهه، قال سيرن كيركجور - الأب الحقيقي للوجوديه ومؤسسها - (الفلسفة ليست أقوالاً خيالية لموجودات خيالية، بل الخطاب فيها موجه إلى كائنات موجودة).

العدم Nonbeing :

العدم ضد الوجود، وهو مطلق أو إضافي، فالعدم المُطلق هو الذي لا يُضاف إلى شيء، والعدم الإضافي أو المُقيّد هو المُضاف إلى شيء كـ(عدم الأمن، عدم الاستقرار)، والعدم إما أن يكون سابقاً، وهو المتقدم على وجود الممكن، وإما أن يكون لاحقاً، وهو الذي يكون بعد وجوده، قال (بركسون) : إن معنى العدم المُطلق معنى متهافت، وهو يهدم نفسه بنفسه، لأنه إذا كان حذف الشيء يوجب استبدال غيره به، وكان لا يمكن تصوّر غياب الشيء إلاّ إذا أمكن تصوّر حضور شيء آخر في مكانه، وكان معنى الحذف هو الإبدال، ومعنى العدم عند (هيجل) مساوٍ لمعنى الوجود، أما عند الفلاسفة الوجوديين، فإن العلاقة بين هذين المعنيين مختلفة، مثلاً (ياسبرز) يقول : إن العدم عنوان الوجود، ويقول (هيدجر) : إن العدم يتجلّى على هيئة حضور مرة وغياب مرة أخرى، في حين أن (سارتر) يقول : إن العدم متأخر عن الوجود، وهو يتبعه دائماً، وقد بيّن، أن لمفهوم العدم صفة مصطنعة، لأنه لا معنى له إلاّ من جهة ما هو نفي الشيء أو فقدان شيء لا وجود للعدم بذاته، أي الوجود للكائن الذي يتصوّر عدم الأشياء، فكأن العدم لا يجيء إلى العالم إلاّ بطريق الإنسا ن فالعدمية مذهب ينكر القيم الأخلاقية، ويعدها مجرد وهم وخيال مع تحرير الفرد من كل سلطة مهما يكن نوعها، ويقول بأنه لا يمكن تحقيق التقدم إلا بتحطيم النظم السياسية والاجتماعية التي تسلب الفرد حريته فالعدمية عند (نيتشه) تتمثل بعدة مراحل. :

مرحلة " **<u>العدمية الناقصة</u>** " المرتبطة بنزعة (شوبنهاور) التشاؤمية، المعتمدة على فكرة الألم القائلة بأفضلية العدم على الوجود، الداعية إلى تحطيم إرادة الحياة المؤمنة بالتنسك البوذي كبديل عن إنهيار القيم واندحارها، إنها إذن، لا تواجه العدم بل تكتفي بالتبرم والتهرب منه لذا فهي " عدمية ناقصة " تعترف بأنهيار القيم القديمة دون أن تجرؤ على الشك في أساسها المثالي، إنها تعتمد على تعويض فكرة الإله بفكرة الأوثان.

مرحلة " **<u>العدمية الخنوعة</u>** " المتبرّمة من فقدان الحياة لأساسها والقيم لمدلولاتها، والمسلمة أمرها للقدر الذي يجعل كل شيء سائراً إلى الأفول والزوال،

إنها إذن، لا تعمل أي شيء للمقاومة، وعوض أن تجابه الأفول تتلقاه بعجز يدل على موت في الإرادة ونقص في الهمة.

مرحلة " **العدمية النشيطة الفعالة** " التي ينبغي للإنسان الأعلى أن يسهم في تطويرها، وهي تختلف عن سابقاتها من حيث، إنّ فقدان القيم لمدلولاتها لا يجب أن يمنعنا من أن نواصل السير في جنازتها من دون أسى أو أسف، يقول (نيتشه) " لقد فقدت القيم معانيها، هذا لا يهم، المهم أن نكون نحن وأن نطور أشكالاً من القيم تتسم بالجدة والقوة "، ويرى (نيتشه) أنّ تحقيق هذا الفعل يتطلب من اختيار صفوة من " الرجال الإشداء الأقوياء " الذين يعملون على تمكين الإنسانية من تجاوز أحوالها " المريضة " ويكون ذلك برفع أسباب توترها وقلقها (الناتج عن الإحساس بالعدمية)، والاعلان عن موت آخر إنسان، والتبشير بميلاد الإنسان الأعلى الجديد ومن هذا نعرف إنّ إله نيتشه يموت، لأنّ المعرفة لم تعد بحاجة إلى الإيمان بخلود الروح.

التعبيرية Expressionism:

حركة نشأت في ألمانيا أولاً في أوائل هذا القرن، وفي واجهة عالم مصطنع متكلّف، تحكمه القوانين الخارجية والآلية العلمية، إذ اهتمت بالفرد أولاً في كل ما له من خصائص باطنة وغرائز أصيلة ومشاعر لا يمكن ردّها إلى منطق، وميول وحشية ونزعات قاسية، وبالبحث وراء ذلك عن وحدة تختلط فيها الأحاسيس بالفكر، والوعي باللاوعي، والأحلام بالحقيقة، والطبيعي وما فوق الطبيعي، وتصطلح فيها الأضداد لتؤلّف الواقع المعقّد المستعصي على الفكر... ويشف ذلك كلّه عن عالم فاسد، أو يدفعنا ذلك إلى اليأس، أم إلى بعث جديد وراء تجديد الإدراك والدين والتعبيرية ليست مدرسة، وإنما هو اتجاه يعتمد فيه الفنان على شخصيته واسلوبه فقد جاءت مع الضباب والرياح الشمالية الباردة ودعا إليها المصور النرويجي (ادورد مونخ Eduard Munch) بعد أن مضى السنوات الأولى من حياته الفنية في باريس وبرلين، وكل أفعال الإنسان هي عبارة عن تعبير، مع أن كل الفنون هي تعبير عن الكاتب أو الموقف أو العمل، ولكن بعض الفنون تتعمد أن تنقلنا عبر صورة فنية تحاول أو ربما تطلق عاطفة أو رسائل

محملة بشحنة عاطفية وهذا النوع من الفنون هو تعبيري، كما أن الكثير من فن القرن العشرين وخصصاً في أوربا الوسطى هو من هذا النوع ومصطلح التعبيرية لها مقارنة بالأدب والعمارة والموسيقى على الرغم من أنه ليس هناك حركة تسمى التعبيرية، كما ان اصطلاح التعبيرية بوصفها اتجاهاً مضاداً للحركة التأثيرية، إذ جعل تحت هذا العنوان تقسيماً محدداً لكل مظاهر الفنون الثورية وهي (الاتجاهات المعاصرة بأعتبارها ثورة ورد فعل ضد الكلاسيكية، وكان ذلك في عام 1910، إذ شمل التقسيم التكعيبية، والحركة التجريدية ضمن نطاق التعبيرية).

إيفان غول (1891 – 1950) :

شاعر يكتب باللغتين الفرنسية والألمانية، جاء من (الزاك لورين)، إذ قضى بعضاً من سنين الحرب في سويسرا، والتقى (آرب) وسرياليين آخرين، كما كان متأثراً ب(أبولينر)، نشر مسرحية بعنوان (ميثوسالم)، إذ تظهر إحدة الشخصيات منشطرة إلى ثلاثة أقسام، وهكذا يكون التشابه بينه وبين (مارينتي) واضحاً، كما احتوت النسخة المطبوعة من مسرحية (ميثوسالم 1922) على مقدمة كتبها (جورج كايسر)، وعلى رسوم بـ(جورج غروسر)، اذ يمثل حلقة الوصل بين التجمعات الفرنسية والألمانية والتعبيريين، إذ كان (غول) كـ(مارينتي) متأثراً كثيراً بالسينما، نشر مسرحيتين بعنوان مشترك واحد(مسرحيات سامية أي سريالية)، استخدم فيها التقنيات السينمائية.

الفوتومونتاج photomontag:

محاولة لإضفاء طابع فني للتصوير الفوتوغرافي، وتجاوز وظيفته المحدودة في نقل الواقع المباشر، إذ يؤكد بعض الداداثيين (راؤول هوسمان) أنهم في أعمالهم الفوتومونتاجية هذه، أرادوا أن يعززوا الجانب اللافني فيها، الجانب الهندسي بالأحرى، ويمكن عد الفوتومونتاج محاولة للجمع بين الواقع والخيال، لخلق واقع جديد مُكثّف، كالجمع بين الأشياء المُسطّحة وغير المُسطّحة، القريبة والبعيدة، وتحقيق الشفافية، والتداخل الزماني والمكاني... الخ، و(الفوتومونتاج) بوصفها الظاهرة البارزة لمساهمة جماعة برلين في هذه الحركة،

بأعتبار أن هذه الطريقة تجمع بين الصورة الفوتوغرافية ومواد أخرى مطبوعة، يُضاف إليها أحياناً الرسم والتصوير، وقد ابتدأت السخرية من وضع (دوشامب) شاربين على وجه (الجيوكندا)، وابتدأ من هذه العملية تقنية (الفوتومونتاج) التي تسمح بالوثائق والصور الواقعية أن تتغيّر وظائفها، كما هو (البورتريه) الملغّز، المصوّر بإشارة التعجّب، وملصقات الصور المتباعدة والملتبسة في صورة (جورج غروز) عام 1919 بعنوان (المُخترع التعيس).

جون هارتفيلد Gohn Hartfield :

يُعد أحد مبتكري فن التوليف الصوري، أنشأ مع شقيقه (ويلاند) دار نشر بأسم (مالكفيرلاغ)، وأصبحت الدار بعدئذ مركزاً متخصصاً بنشر أدبيات الجناح اليساري، وبخاصة نتاجات الأدب السوفييتي الجديد، وقد جهد (هارتفيلد) أن يؤلّف بين أبعد المواد ليُضفي على الأشياء غير المنتظرة والبعيدة عن التصديق طابعاً منطقياً معقولاً، فقد تأسس في برلين (نادي دادائي) كبير جداً، احتشد فيه (راؤول هوسمان، جورج غروز، جون هارتفيلد)، إذ طوّروا بجهودهم المشتركة تكنيك التوليف الفوتوغرافي (Photomontage)، وجعلوه أداة فاعلة في التدمير.

الحدس :

هو الإدراك المباشر لموضوع التفكير، وله أثره في العمليات الذهنية المختلفة، فيلحظ في الإدراك والحس، ويسمّى حدساً حسّياً، ويكون أساساً للبرهنة والاستدلال، ويسمّى حدساً عقلياً، فبالحدس نُدرك حقائق التجربة، كما نُدرك الحقائق العقلية، والحدسية : مذهب يردّ المعرفة في صورها المختلفة إلى الحدس، ويرى (برجسون) أن الحدس هو السبيل الوحيد لمعرفة المُطلق فالحدس قدرة فائقة عند الانسان تستطيع ان تنفذ وتستشف الواقع كما هو في حقيقته من غير الحاجة الى توقفه عن الحركة والديمومة وتجزئته وتحليله، وان هذه القدرة لا يمكن ان نغفل اهميتها في الحياة والفن وقد أشار (ديكارت) إلى أنّ الحدس الفكري " أقصد بالحدس لا شهادة الحواس وهي متغيرة، والحكم الخدّاع حكم الخيال، وإنما أقصد به الفكرة المنبثقة التي تقوم في ذهن خالص

وتصور عن نور العقل وحده "، من هنا نصل إلى حقيقة إنّ (ديكارت) بالحدس قد استبعد شهادة الحواس المتغيرة وشهادة الصور المتخيلة القائمة في الذاكرة بالاستناد إلى الواقع واعتبر الحصول على الحقيقة يتم حدسياً بفعل فكرة مجردة منبثقة من الذهن بفعل النور الفطري فذكر (ديكارت) : " أنا شيء يفكر وما هو الشيء الذي يفكر هو شيء يشك ويدرك ويتذهن ويثبت وينفي ويريد ويرفض ويتخيل ويحس ".

توما الاكويني Aquiny Toma1274-1225:

شخصية هامة — دعى الى ميتافيزيقية اكثر نقدية، وهو الذي عمل على تركيب العصر الوسيط الخالد –(1225-1274) والذي الف بين الارسطية و اللاهوت المسيحي وقد عبر (توما الاكويني) عن الإنسان، بأنه (عقل ويد)، وان العقل يقصد به (الفكر) أو التصور الذهني بتعاقب الصور، اما (اليد) فأن وظيفتها هو تنفيذ العمل الفني ، ففي المرحلة الأولى من الحياة الإنسانية، كانت اليد هي الأداة التي تحرك العقل، فحركت وظيفته، فكان الفعل والنتيجة، ان (توما الاكويني) رأى " أن الجمال يتطلب ثلاثة أشياء " أولها السلامة أو الكمال وذلك لان كل ما هو ليس بكامل يعد قبيحاً، ثم يتلو ذلك التناسب أو التناغم، وأخيراً يجيء اللمعان أو الصقال، لأننا نسمي بالجميل كل ما له لون لامع صقيل، وقد اعتبر الانسجام سمة جوهرية للجمال الفني وللحياة الفاضلة، وعندما نبحث في آراء (توما الاكويني) الجمالية يجب أن نلاحظ انه خطا خطوة إلى الأمام بالنسبة (لأوغسطين) وغيره من ممثلي الأفكار الجمالية في الحقبة الأولى من الإقطاعية، فهو يحاول أن يفصل الجميل من الطيب الأمر الذي يكشف عن وجود محاولة لشرح نظرية جمالية ذات مفهوم معين، وقد عاش (توما) في تلك الحقبة التي عانت فيها رمزية العصور الوسطى من الانهيار التدريجي، فمثلاً (دانتي) اتجه نحو الرمزية (الجميلة) ولهذا يحاول (توما الاكويني)، أن يبرر جمال العالم المحسوس وان يجد الأساس الموضوعي للرائع بشكل واضح، (هناك ثلاثة أشياء يجب أن تتوفر في الجمال، أولاً : الكمال (integritas) فإذا كان ناقصاً فهو قبيح (Turpe)، ثانياً : التناسق والضروري والانسجام وفي النهاية الوضوح ولهذا السبب

فأن كل شيء لونه براق يدعى رائعاً)، ويحاول (توما) أن يعرف صفة الشعور الجمالي النزيه، ويفرق (توما) بين الرائع والطيب " أن الجميع يتمنون الخيرات ولكن ميزة الرائع هي أيضاً في انه يهدا الرغبات"، اذ إن الفن برأي (توما الاكويني) هو المحاكاة وبذلك يسير على خطى (أرسطو)، وهو يرى (كأرسطو) أن معنى الفن يكمن في المعرفة، وان الشيء الرائع برأيه هو ذلك الشكل الذي يعكس الأصل بدقة ولو أن هذا الأصل كان بحد ذاته مشوها.

الرواقيون Alrawaquoon:

الرواقية: إحدى الفلسفات التي شاعت في الفترة الهلينستية- الرومانية، أسسها (زينزن الكيتوي) في نهاية القرن الرابع قبل الميلاد، وتستمد اسمها من (الرواق) وهو بهو ذو أعمدة، و(الرواقيين) هم أول من أكدوا بأن للعلامة وجهين، هما الدال والمدلول، وان الدال يدرس بالحواس، والمدلول يفهم بالذهن، أو يترجم فيه، ولقد وضع (الرواقيون) نظرية خاصة بهم عن أصل المعرفة ومعيار الحقيقة، ويقولون أن كل معرفة تدخل إلى العقل من خلال الحواس، فالعقل (لوحة بيضاء) تنقش عليها انطباعات الحواس والعقل قد يكون له نشاط معين خاص به لكن هذا النشاط قاصر تماماً على المواد التي تقدمها أجهزة الحس، وهذا بدوره يتعارض مع مثالية افلاطون الذي عنده العقل وحده هو مصدر المعرفة والحواس، هي مصادر كل خطأ ووهم' والفلسفة الحقيقية (للرواقية) هي الفلسفة العملية والتي تقوم على العمل المطابق للعقل حيث إن العمل المطابق للعقل هو الذي يجري بمقتضى قوانين الطبيعة فيظهر ان الغاية من الفلسفة ان تكون فلسفة عملية ذلك إن الرواقيين ينظرون إلى الفلسفة بوصف أنها الأخلاق وإن الأخلاق أو الفلسفة بالمعنى العام هي أن يفعل الإنسان وفقاً لقوانين العقل وفي سيره بمقتضى العقل إنما يسير بمقتضى قوانين الطبيعة، وقد كان للجانب الأخلاقي لدى (الرواقية) تأثير في (البرجماتية) فقد استمدت من قول الرواقية (غاية الإنسان هي العمل) أي اهتمامها بالجانب العملي الذي جعلته أكثر قرابة من روح التفكير الإنساني، فالإنسان بطبعه يميل للبحث عن العمل المثمر للحصول على الثمار من أي قضية يريد التفكير بها، واهتمت الرواقية وبشكل واضح بتحصيل النتائج المترتبة على

الفعل حيث كانت البرجماتية المدرسة الوحيدة التي أثرت الجانب العملي الذاتي، كما فعلت الرواقية من قبلها وآثار النظرية الرواقية نراها واضحة بشكل بارز عند (وليم جيمس William James) الذي اهتم بالجانب العملي الذاتي، وتشير الى ان الله هو القوة الخالقة للعالم والوجود، اللوغوس يحمل في ذاته بذور القوة العاقلة للموجودات، والله ايضاً هو النار الذي تعطي الشكل وعلى اللوغوس الذي يبني النظام، اذن الكون لديهم هو جوهر حي لانه فيه الحياة والفكر ولذلك فيه روح الهية، وبصورة مختصرة الرواقية هي فلسفة مادية ملتزمة مقولة (بارمندس) وحدة الوجود، لا يفرقون بين العالم والله التي اصبحت فيما منبع لبدعة الغنوصية الحلولية، يؤمنون بالقدر المحتوم الذي يناقض العقل والضمير الانساني ولهم الكثير مبادئهم الاخلاقية النبيلة المعقدة المبنية على المسيرة الغائية(العناية الالهية) والسببية (القدرية) لذلك الانسان مسير من العالم الخارجي وليس مخير، فقط الارداة الداخلية والسيطرة على النفس وترويضها وسيلة الوحيدة لتغير هذا القدر المحتوم، لذلك يقول (سينيكا) احد مفكريهم : (ان من يتمتع بالارادة هو الذي يقود القدر، ومن لا يتمتع بالارادة سحقه القدر).

أوغسطين: Augustin (354-44):

يعرف بالقديس، ويعرف بأسم، أوليوس و(اوغسطين) من فلاسفة العصر الوسيط الذي يمثل العصر الكنيسي (الوسيط) قد اتبع مبدأ الراوقيين في هذا الصدد، فقال: "ان كل تعبير لغوي له تناظر دلالي، واهم ما جاء به (اوغسطين) : (هو عملية الدمج بين نظرية العلامات، ونظرية اللغة وذكر بأن الكلمة، ما هي الاّ علامة على الأشياء الموجودة في الخارج فعندما نقول (علامة) فنحن نعبّر عن كلمة، وعندما نقول (كلمة) نعبّر عن علامة، فالعلامة والكلمة هما علامتان وكلمتان بآنٍ واحد ولكن العلامة قيمتها اكبر من الكلمة، فكل كلمة (علامة)، شب أول الأمر على وثنية ابيه ولكنه اعتنق المسيحية في سن الرابعة والثلاثين ودافع عن الكنيسة دفاعاً قوياً جعله في العالم المسيحي بمنزلة الامام ايقن (اوغسطين) بوجود العقل، فالشك فيه هو نفسه تفكير عقلي، ووجود العقل في الانسان دليل على وجود الله، والا فمن اين يأتي للعقل مقاييسه التي يميز بها

بين الحق والباطل، ويرى (اوغسطين) ان السبيل الى الخير الاسمى هو الاتحاد بالله بواسطة التأمل، واقوى دافع الى الخير والفضيلة هو الحب : حب الله وحب الانسان وقد تركت الأفلاطونية والأفلاطونية الجديدة بصماتها واضحة ايضاً لدى القديس (اوغسطين) في الفكر المسيحي في العصور الوسطى فقد عبر (اوغسطين) عن الجمال ممثلاً في الوحدة أي الله وان مفاهيم الجمال والفن، كالتساوي، والتشابه والانسجام ماهي الا انعكاسات للحقيقة أو الكلمة، أو هي مفاهيم كونية.

الرومانسيه Romanticism

منهج فني أوربي، جاء ضد القواعد الكلاسيكية، خاصةً في عشرينات وثلاثينات القرن التاسع عشر، حيث جاءت الرومانسية لخلق مُثل عليا وهمية وصور خيالية، وان مطلب الرومانسية، هو إدخال الخيال والشعور في الفن فهي تؤكد على حرية الفرد، والتعبير عن الذات، وتعتبر لوحة الفنان (ديلاكروا) في لوحته (أسد يفترس حصاناً) لوحة من وحي خياله، يصور بها الافتراس وإظهار وحشية الأسد في مخالبه، وانقضاضه على الحصان، فالرومانسية تمثل واحدة من أهم نقاط التحول في تاريخ العقل الأوربي، فشقت طريقها بقوة وعنف واندفعت نحو كل ما هو وحشي وغريب، وانطلقت الى آفاق لاتحدها حدود وليس كل علامة كلمة، فيرى: "أن العلامة هي دليل يشير الى شيء ما، واننا لايمكن أن نسميها علامة ما لم تدل على شيء وان الرومانسية قد مهدت للأخذ بأبعاد سريالية، فهي حملت في ثناياها خيال واسع في التصرف وبإمكان الفنان، ان ينسى ما يصبو اليه الواقع، ويتجرد عن تقاليده التي لا تمت بصلة نحو تحرير الذات" حيث ان ديلاكروا" يؤكد على أن الخيال هو الذي يصنع اللوحة من واقع الطبيعة، حيث لا توجد حدود في الطبيعة تحدد الأشكال قدر ما توجد فيها لمسات ملونة، وأن موضوع اللوحة هو أنت، انطباعاتك وعواطفك إزاء الطبيعة.. وان هناك من المصورين لا يسمحون لأنفسهم بهذا القدر من الحرية في نقل الطبيعة، فهم يقتربون من الواقع أما لميلهم لهذا، وأما لاقتناعهم بهذه الضرورة..، بيد أن فنهم هذا ينحصر في استخدام الطبيعة دون تكرارها آلياً، أحياناً عن طريق نقلها تماماً كما هي،

وأحياناً أخرى عن طريق إهمالها لدرجة النسيان، وان الرومانسية تميز بمعنى جديد للحرية، ويتضمن هذا طبعاً الحرية بوصفها موضوعاً سياسياً، أو شخصياً أو دينياً أو اي شيء كان؛ يتضمن حرية التركيب الفني مع اذن بأنفتاح جديد للشكل يتضمن حرية الفنان في التعبير عن الأنفعال بطريقة شخصية عميقة، انها الحرية التي يعطيها الفنان للمتلقي"، اذ تترك الفكرة لقدرة المتلقي على الكشف يساعده في ذلك الأيحاء والرمز اذ تعد الرومانسية ثورة ضد الكلاسيكية فقد جعلت الفن ذاتياً بعد ان كان غارقاً في الموضوعية ودعت الى التحرر من القوالب القديمة، فالكلاسيكية تعد الفن عملية محاكاة للطبيعة في حين ان الرومانسية تعده عملية خلق للطبيعة، فالرومانسيون محليون ولا يتحدثون عن الأنسان كأنسان وانما كعربي أو اسباني أو صيني.. اي في اطاره المحلي... اذ يعتمد الرومانسيون على الخيال الخلاق على العكس من الكلاسيكين الذين اعتمدوا على العقل وقوة الملاحظة، وقد نشأت على مصدرين مختلفين:

1. حركة تحرير الشعوب التي أيقظتها الثورة الفرنسية في عام (1789 م) وصراع الشعوب ضد الإقطاع والقهر الوطني.
2. الإحباط الذي قاسته دوائر اجتماعية واسعة لنتائج ثورة القرن الثامن عشر.

وعلى الرغم من أن المثل العليا الجمالية لهذا التيار من المذهب الرومانسي كانت خيالية في كثير من المناسبات، بينما كانت صورها تتميز غالباً بثنائيتها وتراجيديتها الكامنة، إلا أنها كانت تعبر مع ذلك عن فهم معين لتناقضات المجتمع والاهتمام بحياة الناس، وكانت موجهة نحو المستقبل، وكان من بين فناني المذهب الرومانسي (بيرون، شيلي، هيغو، ساند، ديلا، شومان، برليوز).

الرمزية Symbolism

مذهب نشأ في فرنسا، كرد فعل على القواعد أو المناهج التي تعنى بالاساليب الواقعية، ولذلك فقد التزموا بالخيال والمناخ الروحي، وقد دعا الرمزيون الى التصوف والحرية الفردية المتحررة، واعتقدوا بأن للرمز أهمية كبيرة في إظهار الواقع والتمثيل

عنه، حيث كان الفنان (فان كوخ) من ابرز الذين نادوا بالرموز مضيفاً الكثير في الفن الحديث من خلال رمزيته العالية، في ظهور انفعالاته وأحاسيسه) ويمكن القول بأن رمزية (غوغان) هي " تحول من التدقيق بالجزئي ومن الأحتفال بالقشرة الواقعية، الى البحث عن الكلي وعن الصورة الشاملة، وعن الأشياء المحددة بالرمز الذي ينقل الحدس قبل ان ينقل الوعي والفهم "، وقد استخدم اسلوب التسطيح في رسم اشكاله التي احاطها بتحديدات حيوية وتركيبية، هذا بالأضافة الى استخدامه المنظور الخطي فقد كان (غوغان) رمزياً حتى في طريقة معالجة موضوعاته. اذ يقول (جورج البير) " على العمل الفني ان يكون رمزياً طالما هو يعبر عن الفكرة بالشكل "، اذ اول من ادخل لفظ الرمزية هو الفرنسي (موريس MOREAS) وعرفها بأنها : "محاولة الاستعاضة عن الواقع - في الشعر- بالفكرة " والرمزية اتجاه في الادب والفنون، نشأ في الادب الفرنسي في ثمانينات القرن التاسع عشر، وفي روسيا بدأت في تسعينات القرن التاسع عشر، فالمفهوم الجمالي الايديولوجي للرمزية تلفيقي لاقصى حد، وهو يقوم على اساس من الافلاطونية، ومذهب (كانت) في الظاهرة والشيء في ذاته، وكان الرمزيون يدعون الى الحرية الفردية للفنان وهكذا نجد ان (الرمزية) تعد فنها في مواجهة ترابط حميم بين المطلق والحقيقي، من جهة، وبين تظاهراتهما الواقعية من جهة اخرى، وهذا الترابط، ينبع مباشرة من مواضيع الطبيعة الواقعية ومن النشاطات الانسانية، ان اغلب ماجاءت به الأعمال الرمزية هو رفضها للتقاليد الاكاديمية، حيث دأبت في البحث عن التجدد الذي اصبح نسبياً في اغلب اعمالهم، فقد عبرت بوحداتها ورموزها عن مضامين تستنفر القوى بالعودة الى جمالية العصور القديمة (اليونانية — الشرقية)، والتي توجهت نحو التجسد اللامرئي في الاعمال، فجاءت اعمال (دوشافان)، لتصور عالماً مثالياً صيغ في وحدات شكلية فنية ولونية هادئة تجمعها بنية تركيبية ساكنة، لذلك اصبح (العمل الفني) مسطحاً لتجربة الفكرة (السامية — المثالية) والرمزية مأخوذة من كلمة (Symbol) وتعني رمز الشيء، أي حوله وبدله، وأخفاه عن حقيقته الواضحة، وقد أسس هذه الحركة مجموعة كبيرة من الفنانين من أبرزهم الفنان (أوديلون ريدون 1840-1916م)، و(جوستاف مورو1826-1898م)، و(جيمس هويسلر 1834-1903م)، فقد رسم فنانو الرمزية من بعده رموزاً للحرب، والسلام، والعمل، والراحة، والروحانيات، والعواطف والغموض،

والأسرار الداخلية وما إلى ذلك من الرموز، فهذه الرموز ودلالاتها المختلفة ما هي إلى وسيلة للتعبير عن حالات وجدانية أو فكرية توحي بشيء أكثر من معناها الواضح والحقيقي الظاهر للعيان، والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالجانب اللاشعوري (اللاوعي) ويقع مفهومها في الوجدان من منطلق رمزي.

الوحشيه Brutality:

في عام 1905 ظهرت الوحشية التي " اعتمدت الرسم بطريقة تشويه الشكل المألوف واستعمال تأثيرات لونية زاهية طوعية الغرض منها تحرير نظرة الرسام" فقد دعت الى " الأنصراف الى اللون في لطخات من صنع الغريزة ضد جميع القواعد، في حرية مطلقة للتعبير، فكل خروج عن التقليد الدقيق هو خروج هادف املته اما رغبة الفنان في وضع شكل معين... او املته رغبته في صنع شيء متعال عن الواقع، شيء روحي، فأعمال(ماتيس) هي ادراك حدسي للموضوع اكثر حداثة بكثير من اي عمل يمكن ان ينجزه التقليد والتماثل الحرفي، ولقد كان الوحوشيون يمتلكون الحرية الكاملة في استخدام اللون " اذ نقلت الألوان الأكثر حدة دون ان تحفل مخففات اللون ودرجاته، فجائت هذه الألوان محدودة مقصورة على الأساسي الصرف منها، كما في الوان السجاد او الوان الأواني الزجاجي والمتاع الشرقي والعربي، وتنشد (الوحشية) البساطة التشكيلية للتخلص من كل ما هو معقد والاحتفاظ بالهيكل البسيط اللازم إبراز الشكل، فهي بذلك تدعو إلى التلقائية في التعبير عن الواقع، لإظهار القوى التعبيرية للأشكال، وهي تمثل استجابة والعودة إلى الطبيعة والحرية في التعبير لأسس تستند على البساطة والنقاء والفطرة، كما في الفنون البدائية والأفريقية، فبذلك يعتمد الفنان الوحشي على الإلهام والحس الفطري في الأداء والتعبير النفسي، فيحاول تبسيط الأشكال عن طريق اختزال بعض التفاصيل مع احتفاظ الأشكال بدلالتها الشكلية والتعبيرية، ليتخذ من ذلك هدفاً للكشف ما وراء الواقع المادي من الصراع مع الأفكار المتحررة، إذ تمثل حركة التفاعل بين الفن الواقعي والفن البدائي، ان الوحشية كنمط من الفن الانفعالي الذي من المفترض ان يكون منه الفنان تبعاً للابداع العفوي الذي يوجه الفنان كما يقول (ماتيس)،

فهو فن تتقدم فيه الذاتية وينتج بحرية تتروح بين الرسم بالقلب والاحشاء دون الاهتمام بالاسلوب كما رأى (فلامنك)، او يكون (الادراك هو كل شيء بالنسبة للفنان لذا ينبغي ان تكون هناك رؤية واضحة لكل شيء منذ البداية) كما يقول(ماتيس)، وفناني هذه المجموعة ليس لهم مذهباً فنياً محدداً حيث (يجب ان ننسى ما تمثله اللوحة عند النظر اليها)، فالانفعال هو القاعدة التي ينشأ عليها العمل الفني –وهو ما قلب في التكعيبية حين تصحح القاعدة الانفعال كما يقول (براك)، وقد اطلقت هذه التسمية من قبل الناقد (لويس فوكسيل) عام 1906 عندما قال (ان هذه التماثيل اشبه بتماثيل دوناتللو، بين الوحوش ليصف معرضاً يضم مجموعة من الاعمال الوحشية والتقليدية، والوحشية ليست جماعة متجانسة، بل تجمع لعدد من الفنانين جمعتهم روابط مشتركة وتم تصنيفهم في ثلاث مدارس هي:

<u>اولاً</u> :مرسم غوستاف موردهم ماتيس، ماركيه، كاموان مانغان بوي، وفان دونغن/فن الشرق.

<u>ثانياً</u>: مدرسة شاتو فلامنك ديران/فن افريقيبا.

<u>ثالثاً</u> الهافر، فرايز، ودوفي، وبراك/فن الرقش المغربي العربي.

تنكرت الوحشية للمدرسية وتقاليدها، فصار الوحشي يكون الصورة الفنية بحرية وعضوية، وبما يعظم دور الحس الغنائي والابتعاد عن النظام التقليدي حيث يقول (راؤول دوفي) (ليس الفن فكرة، انه عمل، ويبقى حل معضلات الفنان ذاته كامناً في علبة الالوان)، حيث اعتمدت الصورة الفنية الوحشية الواناً وانارة شاملة للظل والضوء على حد السواء مع تحديد للعناصر (figures) المكون للوحة بخط ذو حركة ايقاعية اختزالية، وتكون حركة يد الفنان فيها كحركة يد (المايسترو) ففي اعمال (ماتيس) تتضح حالة الوجد والهيام من خلال التوزيع غير المتوقع (غير المتطابق) مع الحسي للكتل المكونة للعمل والتي يسهل احالتها مثالياً سواء كانت تذكراً ام الهاماً ام عقلياً، كما لجأ الوحشي الى اللون الشفاف (Glass) او (Transperance) الذي يحصل عليه الفنان بأضافة كمية اكبر من الذيب والذي يترائى السطح المرسوم عليه من

خلاله في مواضع (Spotes) محددة يوظفها الفنان الوحشي لاحداث خلاف اكبر بين مستويات الاشباع اللوني التي تصنعها السطوح الملونة الصافية كما ان اللون الـ (Hue) الذي استخدمه الفنان الوحشي يكون بدرجات جديدة مثل English lightgreen و Orange Cadimum و Cobalt Blue و كما في لوحة ماتيس (الاسماك الحمراء) بما يبرز الانسجام بين الالوان المتضادة من خلال تجسيد الالوان ان اضطر (الفنان الوحشي) الى ذلك وصولاً الى الوان (لا واقعية) مثلاً عقلية مثالية بحيث تكون الشجرة بلون (بنفسجياً) والانسان (احمراً) فالفن الوحشي كفن (براقاً تزينياً رمزياً)، ويخضع لكثير من القواعد الفنية الانطباعية خاصة (وعند ماتيس بالتحديد)، وعقلية وقصدية منطقية الالوان حيث تمرد(ماتيس) على لون البشرة مثلاً (flesh) بتدريجاته المعرفة نحو الوان اكثر وحشية وتعبيرية مثل الاحمر والاصفر كما في (موسيقي/1910) لـ(ماتيس).

التشظي Fragment:

عملية بلورة بنائية جديدة من خلال كسر الرؤية الإدراكية لمنجزات فن الرسم الحداثوي بما يسمح بتجلي الإفراز الانتشاري والتشتتي في منظومة الخطاب البصري بمستوياته الشكلية والمضامينية في حيثيات السطح التصويري للرسامين العراقيين بفعل تقويضهم وتفكيكهم للبنى السابقة للمنجز الجمالي والنقدي المعاصر، ان التشظي والانتشار يدل على التهديم والتخريب، وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية والمرئية ويرى الفيلسوف المعاصر (ياكوب طاويس) أسلوب التشظي بأنه سمة من سمات ما بعد الحداثة والتي آمنت بالتفتيت والتشتت وتعدد المراكز.

ما بعد الحداثة Post-Modernism :

ان مفهوم (ما بعد الحداثة) من المفاهيم ذوات الدلالة الواسعة، وتحفل بمعاني متنوعة ومتنافرة أحياناً حسب وجهات النظر المفسرة، فهذا المفهوم يدخل في مجالات مختلفة من الأدب والشعر والفن والفلسفة، واستخدم هذا المصطلح بوضوح منذ عام (1934) لوصف ردّ فعل ضد التيار الحديث من قبل الكاتب الأسباني (فدريكو دي اونيس Once Fredrico) ثم توالت الكتابات واستخدم

المصطلح لنزعات مختلفة متعددة في عام 1975 وبشكل متعارف عليه وبشكل أعم من الأكاديميين والعامة والمحترفين وأصبحت معانيه أقرب إلى تقاليد الفن وفي عام 1976 وظف المصطلح للإشارة إلى الفنانين والكتاب والفلاسفة الذين أكدوا على الانفصال عن التقاليد وعرض كل ما هو جديد وفريد من الفن في أعمالهم وبذلك يخرج (ما بعد الحداثة) عن كونه مجرد مصطلح أدبي أو مفهوم فلسفي إلى اعتباره مفهوم يقسم التاريخ إلى فترات الربط بين ظهور ملامح شكلية جديدة في الثقافة وظهور شكل من أشكال الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد، و فن ما بعد الحداثة : فن استفاد من التطورات التقنية والتكنولوجية وجماليات الموضة والعولمة وثقافة الاستهلاك، مما انعكس على بنية الرسم التي شهدت تجاذبات مفاهيمية وبنائية، أسهمت في صياغة المُعطى شكلاً ومضموناً، إذ سعت رسومات ما بعد الحداثة إلى زحزحة الأنساق التقليدية لبنية الرسم الحديث، كما أن (فن ما بعد الحداثة) : هو فن النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية، وهي خليط من الفن التقليدي وفن اللافن مُمثلة بتيارات (التعبيرية التجريدية، الفن الشعبي، السوبريالية، الفن البصري — الحركي، حركة الفلوكسس، فن الحد الأدنى، الفن المفاهيمي، الفن الكرافيتي).

الشذرة Crystal:

انها تعبير مختصر عن المبادئ او الحكم او القواعد او الافكار ومن خصائصها انها كتابة لا تقف عند نهاية بعينها رغم ورودها في مؤلف، وانها تستحضر موضوعات متنوعة ومتغايرة ولا تستجمع شتات هذا التنوع في شذرة نهائية جامعة، كما ان اليقين منها احتمالي وذلك لعزوفها عن نموذج الكتابة الاستدلالية النسقية وتوضع الشذرات بعضها الى جانب بعضها من غير ان تكون علاقة بينها، وان مفاهيمها توضع في تعارض على ان يوظف لأجل صدم القارئ وتحطيم فكرة الانسجام لديه، وان تحصيل دلالة الشذرة يتم وفق الصيرورة اللامتناهية التي تنظم علاقة التضاد بين المفاهيم، والسمات المميزة للكتابة الشذرية لا تنطبق الا على فئة

محددة من الفلاسفة خاصة المعاصرين كـ(نيتشه) و(فيتخنشتاين) في مؤلفاتهم لأبحاث فلسفية.

البراجماتية : Pragmaticism

اتجاه فلسفي مادي يهتم بدراسة استخدام اللغة في سياقات مختلفة، أي تداولها عملياً، ويُستخدم في الميدان الأدبي عن طريق تفسير تواصل الأدب وسياقاته، ويقتضي منهجها دراسة النص لتحديد الجماليات الفنية التداولية التي تقود إلى تحرير الدلالة، وترتبط التداولية بدراسة دائرة الحدث الكلامي، والعلاقات الدلالية الناشئة بينها من (ناصٍ، ونص، ومتلقٍ)، والمذهب الفلسفي للبرجماتية كما أسسه (بيرس -1914) يركز أهميته على الجوانب النفعية ذات المصلحة الفردية، ولا يركز على القضايا التجريدية، وهي نظرية فلسفية يمكن إرجاع جذورها الى (كانت) من خلال تحليلهِ المقارن للعقل العملي والعقل المحض، وقبلها عند (أرسطو) من خلال (رؤيتهِ للأشياء والظواهر على وفق ضرورتها)، وكإصطلاح فلسفي يرجع الى(شارلز ساندر بيرسCharles Sanders pierce) استطاع ان يؤسس نظاماً فكرياً سماه بالفكرة البرجماتية أو (برجماتك) والتي تعني نظرية (العمل) و (النتاج) أو (ماينتج)، فالبرجماتية رؤية فكرية تنطبق على قواعد الفن والصنعة والحرفة وتعتمد تراكم التجربة لتكوين الخبرة، أي ان البرجماتية تؤمن بالنظام (المعملي) للعقل أو النظام الانتاجي لهُ، هكذا نجد إن الفكرة كانت عند (شارلز بيرس) و(وليم جيمس) و(جون ديوي) تمثل منهجاً عملياً تجريبياً إذ يجعل هذا المنهج من فكرة العمل غاية العمل لابوصفه فعلاً منتجاً بل يعده نظاماً للوجود وحركة الحياة ولأن الحياة لاتستمر إلاّ بالإنسان ومدى سيطرته على محيطه وبيئتهِ نجد إن فكرة العمل ترتبط بنظام النفع (المنفعة) وقد انبثقت (البرجماتية) من روح المادية للقرن العشرين وارتبطت بتطور مناهج البحث العلمية والاتجاهات الواقعية المعاصرة، إنها رأسمالية الاتجاه تتفق مع الماركسية في الإرتداد الى المادة والواقع وفي استخدام الإسلوب العلمي لكنها تختلف عنها جوهرياً في مدلولها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي لإنها تمثل فلسفة المجتمع الرأسمالي، و(البرجماتية) كمذهب عملي نفعي ساعد على نشأتها انتشار

إستخدام الطريقة العلمية وماترتب عليها من نفع عملي وتقدم صناعي وهذا يعود الى قدرة الانسان على فهم الطبيعة والسيطرة عليها والاستفادة منها، قد وجدت في النظام الرأسمالي الامريكي خير تربة للنمو والإزدهار، لان الرأسمالية بشكل عام تقوم على مبدأ المنافسة الفردية الحرة التي يرتبط بها العمل المنتج النافع والنظام الرأسمالي يؤكد اتجاه الامريكيين ليس الى فهم الواقع لذاته أو بحث أسبقية الفكر على الواقع وانما الاتجاه الى فهم الواقع لإستغلاله والسيطرة عليهِ، سعياً وراء المنافع التي ستعود عليهم من ذلك، إن كل (برجماتي) يرى إن المنفعة والقيمة والنجاح هي المعيار الوحيد للحقيقة وهي ايضاً بصفة عامة جوهر الحقيقة، و(البرجماتية) ليست نظرية في المعرفة، بل تضاف اليها فلسفة للحياة تشبه كثيراً فلسفة الحياة عند (هنري برجسون H. Bergson)، وترى هذهِ الفلسفة الحيوية البرجماتية إن الحقيقة لاتعرف الثبات، بل هي تسيل وتخلق الواناً من الخلق الحر ويعجز العقل عن ادراك هذه الحقيقة، وتقوم كل معرفة على أساس التجربة، ويتشابه البرجماتيون مع (برجسون) ايضاً في الأخذ بموقف معين يتسم بالطابع الشخصاني والإنساني، أما الاختلاف الرئيسي بين ممثلي البرجماتية و(برجسون) حيث إن الأخير يعتبر إن وظيفة (الحدس) هي وظيفة نظرية في جوهرها، بينما البرجماتيون يرون إن كل معرفة هي عملية بحكم تعريفها وهي مذهب فلسفي يقيس صدق القضية بنتائجها العملية فليس هناك معرفة اولية في العقل تستنبط منها نتائج صحيحة بغض النظر عن جانبها التطبيقي بل الامر كله مرهون بنتائج التجربة الفعلية العملية التي تحل للانسان مشكلاته وصاغها واخترع اسمها اول مرة)تشارلس بيرس) منهجاً للتفكير او نظرية في المعنى، واعاد (جيمس) صياغتها نظرية في الصدق، وطورها (جون ديوي) واذاعها نظرية في القيمة وطرحها (شيلر) مذهباً في الارادة، في حين تعد البرجماتية الفعل الدفاعي للمفكرين تجاه الفكر الاوربي وخاصة الفكر الالماني المغرق في الميثافيزيقيا، فهي اتجاه واسع الانتشار في الفلسفة الحديثة، و يسمى بمبدأ الذرائعية هو محور الفلسفة الذرائعية وهو يحدد قيمة الصدق بفائدته العملية، وقد أسسه ((بيرس ووليم جيمس وديوي))، وصيغت الذرائعية كمنهج لحل المنازعات الفلسفية بوساطة مقارنة النتائج العملية، الناتجة عن نظرية ما، كنظرية للصدق : والصدق هو ما ينفع

على أفضل وجه بحيث يقودنا إلى قصدنا وهو ما يلائم كل جزء من الحياة على أفضل نحو، ويجمع محصل مطالب الخبرة ويفضي الفهم الذاتي للممارسة والصدق بالذرائعية إلى تحديد مفهوم ما ((أي فكرة)) بأنها ((أداة)) فعل والمعرفة بأنها المجمل الكلي للحقائق الصادقة، وقد سيطرت الذرائعية لوقت طويل على الحياة الروحية في الولايات المتحدة الأمريكية، والبراجماتية كمصطلح نشأ في اميركا خصوصاً على يد الفيلسوف الاميركي الشهير (جون ديوي) واصول هذا الاتجاه يونانية و ابيقورية تماماً حيث ترى ان اللذة الحاصلة من عدم السعي وراء اللذائذ هي قمة اللذة، اما بالنسبة للبراجماتية كمصطلح معاصر فهي مدرسة تحليل سلوكي اكثر من مدرسة اخلاقية واهم مبادئ هذه المدرسة ان الانسان غائي في كل افعاله حتى التي يتوخى منها القيم المطلقة كالخير او العدالة وحتى اذ ما حقق نفع مادي لحظي قد يكون النفع نفسي كالشعور بالرضا و لتحفيز الانسان على القيام بفعل معين يجب ترغيبه (تربية) و ربط قيمة فعله بقيمة نفعية مباشرة، و يعتبر مؤسسها هو (تشارلز ساندر بيرس 1839 - 1914)، وهو أول من ابتكر كلمة البراجماتية في الفلسفة المعاصرة فـ(بيرس) أول من استخدم هذا اللفظ عام 1878 تحت عنوان((كيف نوضح أفكارنا)) ويذهب (بيرس) إلى أن نحدد السلوك الذي يمكن أن ينتج عنها، فليس السلوك بالنسبة لنا سوى المعنى الوحيد الذي يمكن أن يكون لها، وهو صاحب فكرة وضع (العمل) مبدأ مطلقاً ؛ في مثل قوله : "إن تصورنا لموضوع ماهو إلا تصورنا لما قد ينتج عن هذا الموضوع من آثار عملية لا أكثر "، وهو أشهر فلاسفة البراجماتية تدرج في اهتماماته العلمية والفلسفية التي تلقاها في معاهد وجامعات أوربية وأمريكية حتى حصل على درجة " الدكتوراة " في الطب من جامعة هارفارد سنة 1870، وعين أستاذاً للفسيولوجيا والتشريح بها، ثم أستاذاً لعلم النفس فبرز فيه وهو أول من أدخل لفظ البراجماتية في الفلسفة في مقال له بعنوان: كيف نجعل أفكارنا واضحة حيث ذكر فيه أنه لكي نبلغ الوضوح التام في أفكارنا من موضوع ما فإننا لا نحتاج إلا إلى اعتبار ما قد يترتب من آثار يمكن تصورها ذات طابع عملي، قد يتضمنها الشيء أو الموضوع، أما عن اللفظ نفسه، وأعنى به لفظ **pragmatism** فإن (بيرس) يعترف أنه قد توصل إليه بعد دراسته للفيلسوف الألماني (إيمانويل

كانط) مما ينفي ماذهب إليه البعض من تصور أمريكي خالص، أما (ديوي) فقد وصف البراجماتية بأنها " فلسفة معاكسة للفلسفة القديمة التي تبدأ بالتصورات، ويقدر صدق هذه التصورات تكون النتائج، فهي تدعُ الواقع يفرض على البشر معنى الحقيقة، وليس هناك حق أو حقيقة ابتدائية تفرض نفسها على الواقع "، وذهب)وليم جيمس 1842 - 1910م(إلى أن المنفعة العملية هي المقياس لصحة هذا الشيء، وذهب الفيلسوف الأمريكي)جون ديوي 1859- 1952م(إلى أن العقل ليس أداة للمعرفة وإنما هو أداة لتطور الحياة وتنميتها؛ فليس من وظيفة العقل أن يعرف... وإنما عمل العقل هو خدمة الحياة. يقول)ويليام جيمس(عن البراجماتية: "إنها تعني الهواء الطلق وإمكانيات الطبيعة المتاحة، ضد الموثوقية التعسفية واليقينية الجازمة والاصطناعية وادعاء النهائية في الحقيقة بإغلاق باب البحث والاجتهاد، وهي في نفس الوقت لا تدعي أو تتاحر أو تمثل أو تنوب عن أية نتائج خاصة، إنها مجرد طريقة فحسب، مجرد منهج فقط، وكما يؤكد (جيمس) الذي طور هذا الفكر ونظّر له في كتابه " البراجماتية " Pragmatism، بأنها لا تعتقد بوجود حقيقة مثل الأشياء مستقلة عنها.فالحقيقة هي مجرد منهج للتفكير، كما أن الخير هو منهج للعمل والسلوك ؛ فحقيقة اليوم قد تصبح خطأ الغد ؛ فالمنطق والثوابت التي ظلت حقائق لقرون ماضية ليست حقائق مطلقه، بل ربما أمكننا أن نقول : إنها خاطئة، ويتوسع في دائرة العمل بحيث يشمل المادي والخلقي أو التصور، وتثمر هذه النظرة للعمل اتساع العالم أمامنا، إنه عالم مرن، نستطيع التأثير فيه وتشكيله، وما تصوراتنا إلا فروض أو وسائل لهذا التأثير والتشكيل، أما أشهر فلاسفة البراجماتيزم فهو) وليم جيمس)الذي تدرج في اهتماماته العلمية والفلسفية التي تلقاها في معاهد وجامعات أوربية وأمريكية ويتبين من ترجمة حياته أن سبب اتجاهه إلى الفلسفة يرجع إلى سماعه لمحاضرة فلسفية ألقاها (بيرس) الذي كان يعرض فيها مذهبه، فشعر وليم جيمس على أثرها وكأنه ألقى عليه رسالة محدده، وهي تفسير رسالة " البرجماتية "، ويعرف وليم جيمس الحقيقة بأنها " مطابقة الأشياء لمنفعتنا، لا مطابقة الفكر للأشياء "، وكما يؤكد (جيمس) الذي طور هذا الفكر ونظّر له في كتابه " البراجماتية " Pragmatism، بأنها لا تعتقد بوجود حقيقة مثل الأشياء مستقلة عنها، فالحقيقة هي مجرد منهج

للتفكير، كما أن الخير هو منهج للعمل والسلوك ؛ فحقيقة اليوم قد تصبح خطأ الغد ؛ فالمنطق والثوابت التي ظلت حقائق لقرون ماضية ليست حقائق مطلقه، بل ربما أمكننا أن نقول : إنها خاطئة، ولاختصار الإحاطة بهذه الفلسفة فإن مدخل دراستها يقتضي تحليلها إلى مكوناتها الأساسية في النظم والقيم، فنحن أمام مقولتين :

الأولى : ازدراء الفكر أو النظر، والثانية : إنكار الحقائق والقيم، أي بعبارة أخرى أكثر وضوحاً، فإن العمل عند (جيمس) مقياس الحقيقة " فالفكرة صادقة عندما تكون مفيدة، ومعنى ذلك أن النفع والضرر هما اللذان يحددان الأخذ بفكرة ما أو رفضها "، وقد نبتت فلسفته منذ بداية اهتماماته بها من حاجاته الشخصية، إذ عندما أصيب في فترة من عمره بمرض خطير، استطاع بجهوده أن يرد نفسه إلى الصحة، فاعتقد أن خلاص الإنسان رهن بإرادته، وكان الموحي إليه بالفكرة المفكر الفرنسي " رنوفيير " الذي عرف الإرادة الحرة بأنها " تأييد فكرة لأن المرء يختار تأييدها بإرادته حين يستطيع أن تكون له أفكار أخرى "، وكانت تجربة شفائه من المرض قد هدته إلى أهمية العمل ورجحت عنده الاجتهاد في العمل بدلاً من الاستغراق في التأمل " لأن العمل هو الإرادة البشرية استحالت حياة "، وتلون هذه الفلسفة نظرة أتباعها إلى العالم، فإن العالم الذي نعيش فيه ليس نظرية من النظريات، بل هو شيء كائن، وهو في الحق مجموعة من أشياء كثيرة، وليس من شيء يقال له الحق دون سواه ! إن الذي ندعوه بالحق إنما هو فرض عملي، أي أداة مؤقتة نستطيع بها أن نحيل قطعه من الخامات الأولية إلى قطعة من النظام، ويلزم من هذا التعريف للعالم، أنه خاضع للتحولات والتغيرات الدائمة ولا يستقر على حال " فما كان حقاً بالأمس أي ما كان أداة صالحة أمس قد لا يكون اليوم حقاً ذلك بأن الحقائق القديمة، كالأسلحة القديمة تتعرض للصدأ وتغدو عديمة النفع "، وتعارض البراجماتية الرأي القائل بأن المبادئ الإنسانية والفكر وحدهما يمثلان الحقيقة بدقة، معارضة مدرستي الشكلية والعقلانية من مدارس الفلسفة أو بمعنى أصح الاتجاه التقليدي، ذلك أن الفلسفة العلمية إنما هي بدورها فلسفة تجريبية أيضاً ولقد كان (وليم جيمس) فيلسوفاً تجريبياً قبل أن يكون فيلسوفاً تجريبياً ومن ثم فإن هذا الفيلسوف يحدد لنا، في كتابه البرجماتيه الموقف

البرجماتي فيقول عنه ' الموقف الذي يصرف النظر عن الأشياء الأولى والمبادئ، والمقولات، والضرورات المفترضة ويتجه إلى الأشياء الأخيرة، والآثار والنتائج والوقائع.

الظاهراتية Phenomenology :

هناك اتجاهان لتعريف الظاهراتية

الاتجاه الأول : يشير إلى أنها المبدأ الفلسفي الذي ينكر معرفة الشيء، ولكن لا ينكر وجوده خارج حدود عالم الظاهرة، محدداً مدى المعرفة إلى الموضوعات الممكنة للإدراك الحسي والتي هي موضوعات للاستبطان.

الاتجاه الثاني : يشير إلى أنها (علم الظاهرة) التي يميز بين الأنطولوجيا (علم الوجود) في نظام الفيلسوف الألماني (أدموند هوسرل) الوصف العلمي للوعي وقصدية الشيء في الوجود الخالص، مؤجلاً التأكيد على وجودها قاصداً للوعي و يعرفها(هوسرل) على أنها:

منهج من مناهج التفكير وتعنى بدراسة الظواهر دراسة وصفية بدون إضافة أو تأويل عقلي إليها للوصول إلى الحقائق الأساسية، فهي التوجه نحو الأشياء ذاتها لتكون هي ذاتها المرجع الأخير لما نتعلمه منها من دون التأثير بحكم سابق، ويعريفها (هيدجر) : بأنها كشف الوجود أو أسلوب وجود الوجود، ذلك المنهج الذي يجعلنا نرى ما يكون محجوباً ونعمل على كشفه واستخراجه من خفائه، أي جعله لا متحجباً أما التحليل اللغوي لاشتقاق" الظاهراتية" (الفينومينولوجيا) فهي تتألف من مقطعين (phenomena) وتعني الظاهرة، و (logie)المحرفة عن الكلمة اليونانية (logos) وتعني الحجة أو الخطاب، وهي هنا بمعنى العلم، وعلى هذا نستطيع أن نفهم كلمة (فينومينولوجيا) بأنها :علم الظواهر ومنهج فلسفي نقدي معرفي، يقوم على أساس دراسة معطيات الوعي بالاعتماد على تحليل الظاهرة، والمفهوم الرئيسي له هو مفهوم قصدية الوعي، أي كونه موجهاً نحو الموضوع، بمعنى التأكيد على المبدأ المثالي الذاتي، فليس هناك موضوع بدون ذات، وقد انبثق هذا المنهج من فلسفة (هوسرل -1938)، وتنظر هذه الفلسفة إلى العالم بوصفه ظاهرة متداخلة مع الوعي الإنساني وليس

مستقلة عنه، وتبغي الوصول إلى الواقع الدلالي المتجسد في داخل الوعي الفردي عن طريق تفسير الظواهر الملحقة به، ويحدد (هوسرل) الوعي بوصفه أداة منهجية شاملة لاعادة بناء كل العلوم، أو هو فلسفة متعالية تكشف عن الأبنية الأساس للمعرفة الإنسانية التي تُبنى من خلال علاقة الذات مع الموضوع، ومن خلال علاقة وعي بشيء ما مع الظاهرة المصاحبة له، ويمكن القول أنّ الفلسفة الظاهراتية تُعدّ فلسفة اكتساب المعرفة بالعلم، دون الاعتماد على المُدركات الحسية ولهذا كانت مرجعيات الظاهراتية متعددة منذ الفلسفة اليونانية، التي ساهمت في إثراء طروحاتها، إذ عدّ (هوسرل) الظاهراتية تطويراً للفلسفة اليونانية حين قال (إن الفينومنولوجيا انبثقت عن الفلسفة اليونانية، وإن تلك الأفكار القديمة لم تهمل تماماً، وأنها ظلت حية في أشكال متعددة ومذاهب متنوعة ما زالت قائمة حتى وقتنا الحاضر) إذ كان يعتقد بأن اليونانيين ومنهم (أفلاطون 427 – 347ق.م) على وجه الخصوص نظروا إلى المعرفة نظرة كلية شاملة تضم فروع العلم والفلسفة، وقد أخذ (هوسرل) فكرة المثال أو الماهية المجردة عن المادة من (أفلاطون)، لكنه جعل المثل مطابقة للماهيات العينية للأشياء، وبهذا أختلف معه في تفسير طبيعة هذه الماهيات، فالمثال أو الصورة عند (أفلاطون) هي الماهية الحقيقية الثابتة للشيء والموجودة في العالم العلوي المفارق الذي تحولت لدى (هوسرل) لتصبح موجودة في الشيء ذاته وليس خارجه وكامنة في العقل وليس مفارقة له، وبمعنى آخر أصبحت حقيقة الشيء عنده تلتمس الماهيات الموجودة داخلياً في أفعال الشعور القصدية، التي يدركها الأنا بالحدس المباشر، وقد رفضت الظاهراتية التغيرات الميتافيزيقية للفن التي جاء بها النقد الكانتي، بما جعل نظريته الجمالية تابعة لهذه التفسيرات، وإن مبررات الرفض هذه حاضرة، كونها رؤى وتفسيرات تلجأ إلى فروض أو وجهات نظر مسبقة، فهي تفرض المعنى على التجربة بدلاً من أن تشاهد المعنى في التجربة، لذلك فأنها مرفوضة من وجهة نظر الجمالية الظاهراتية من حيث لا منهجيتها لا من حيث مضمونها، فالظاهراتية تحاول أيضاً إبراز البعد الميتافيزيقي للفن والتجربة المعاشة، ولكنها لا تستند في تفسيرها على أسس ميتافيزيقية، إذ أن دراسة العمليات الشعورية تميز ظاهرة المتعة الجمالية عن غيرها من الظواهر الشعورية التي ترتبط بمفهوم

المتعة العام، وأن الحكم الجمالي لدى (كانت) ينتمي إلى مملكة الشعور والذات، وهو حكم ظاهراتي، كونه يقوم أساساً على شعور خاص، هو حكم غائي يسميه (هوسرل) القصدية، لذلك تلتقي ظاهراتية (هوسرل) المتعالية مع الوضعية المنطقية على صعيد الغايات وكلاهما يستند إلى الوصف المحكم لهذه الظواهر التي تظهر نفسها بنفسها، والتي تعطي من خلال الحدس في البداهة والمباشرة، فهما يشتركان في أن الضرورة في وحدة إجماع كلي على الحكم الجمالي توصف في وقت واحد بالذاتية والموضوعية، في محاولة لإيجاد وسيط يجمع المتعارضات كي تلتقي ضمن السياق الواحد.

الرد الظاهراتي Phenomenological Reduction :

هي عملية رد الشيء إلى حقيقته الأولى بعد أن تراكمت فوق بنيته الحقيقية، وعبر التاريخ، طبقات وأوجه معنوية مختلفة (لغوية – ثقافية- أيدلوجية) ليست من صلب ماهية الشيء ويمثل الرد الظاهراتي Phenomenological Reduction جوهراً أساسياً في ظاهراتية (هوسرل) كونه ينطلق من رد الأشياء إلى حقيقتها الأولى لإدراك الماهيات بالحدس، والتي تختلف عن الماهية أو الصورة الأرسطية.

I - **الرد الظاهراتي المتعالي** Transcendental Phenomenological Reduction :

هو وضع العالم الطبيعي المادي بين قوسين وتعليق الحكم عليه مؤقتاً، للانفلات من الانبهار به والانغماس فيه، ومن ثم توجيه الانتباه إلى الشعور الداخلي وإلى فعل الإدراك نفسه.

II - **الرد الصوري الماهوي:** Eidetic- Essential Reduction

ويعني بإدراك الصور العقلية والماهيات الحقيقية كما تظهر حية في الشعور وحيث تتحقق المعرفة اليقينية الثابتة لكل الحقائق الممكنة فهو ارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص، ما الماهية فهي ما يظهر من الشيء في شعورنا الداخلي، دون أن تكون هناك حقيقة أخرى تكمن خلفها، وعلى هذا تصبح الماهيات المجردة والصور العقلية التي تظهر في الشعور أثناء عملية الرد الصوري، هي الهدف الذي يعمل الأنا المتعالي على

إدراكـه بأعتبارهـا ظـواهر ماهويـة خالصـة تؤسـس عليهـا كـل معرفـة يقينيـة ممكنة.

الماهية Essence :

هو معنى شيء ما، الذي هو في ذاته، في تميزه من كل الأشياء الأخرى وتعارضه مع الحالات المتغيرة للشيء تحت تأثير ظروف مختلفة، فالجوهر لا يوجد في خارج الأشياء، وإنما فيها ومن خلالها بأعتباره صفتها الرئيسة المشتركة وقانونها، إنما الماهية هي ما يظهر من الشيء في شعورنا الداخلي، دون أن تكون هناك حقيقة أخرى تكمن خلفها، وعلى هذا تصبح الماهيات المجردة والصور العقلية التي تظهر في الشعور أثناء عملية الرد الصوري، هي الهدف الذي يعمل الأنا المتعالي على إدراكه بأعتبارها ظواهر ماهوية خالصة تؤسس عليها كل معرفة يقينية ممكنة فالماهية هي الحقيقة والجوهر وشكلت مع (الوجود) قطبي الميتافيزيقا فهي وجود بمعنى كينونة والوجود بمعنى موجود ظاهر والماهية هي الشرط الذي تكتسب به الاعراف جوهراً فهي صورة الشيء غير المحسوس وعليه فالماهية ليست موضوعاً للحس فهي لا تدرك بالحس بل بالتصور والتجريد، وقد شغلت مشكلة العلاقة بين الوجود والماهية الفلاسفة من العصر اليوناني وصولاً الى الوجودية التي دفعتها للصدارة (فالتميز بين That وجود وwhat ماهية لا يحدث الا بالفكر، حيث يصح اعتبار ماهية الشيء Its what) ان فكرة الماهية تثير مشكلات اكثر مما تحلها فـ(ماهية) الشيء حقيقة الشيء، لا يمكن فصلها عن ظاهر الشيء او مجموعة مظاهره وهي نقيض الظاهر او المعرفة، فهي في كينونة الاشياء الاعمق طبيعتها وما يميزها، فهي الوحدة الضمنية الداخلية غير المحسوسة، وان فكرة احتجاب (الماهية الحق) عن الانسان شغلت الفكر منذ تأسيسه وكانت ملهماً لكثير من التحولات من مثل (الرمزية) حيث يقول (بودلير) "ان الطبيعة لمعبد ...، يمر فيها الانسان عبر غابات من الرموز الى كونه" وقد اتجهت الفلسفة اليونانية في العصر الثاني (سقراط، افلاطون، ارسطو) الى البحث في الماهيات وعدّ (ان الماهية الحقيقية (الوجود الحقيقي) ليس الوجود المادي بل الوجود الروحي او وجود الماهيات) التي هي التصورات او

المدركات وهذه النزعة تختلف عن النزعة المطلقة و (الانانة) التي ظهرت في المثالية الالمانية والمعرفة الحقيقية هنا هي معرفة الماهيات والفضيلة ترجع للمعرفة بالماهيات كما ان الاخلاق نفسها تقوم على الماهيات بمعنى ان الفضيلة هي العلم الذي هو علم بالماهيات والتي يرتفع بها افلاطون بالجدل الصاعد، ان الماهية عند (ديكارت) مثل الكوجيتو الذي يمكن حدسه في اي لحظة، (فالماهية لايمكن تصورها بدون الذهن الانساني) والماهية فهي تقوم على ان المادة تتصف بالامتداد والعقل يمتاز بالفكر فأنه فصل بين وجود النفس (الجوهر المفكر) ووجود البدن (الجوهر الممتد) فاصلاً بذلك بين الوجود والفكر فـ(ديكارت) بسبب منهجه العلمي التحقيقي وبحثه الدائم عن المعاني الواضحة تقاطع مع الماهيات الخالدة المدرسية التي تسبق الوجود، فقد وحد (ديكارت) بين الماهية والوجود بالنسبة للعقل الالهي او اللامتناهي وبالنسبة الى العقلي المتناهي، فمنطق (ديكارت) لا يرجع الى تصورات وعلاقات منطقية ناتجة عن المفهوم والماصدق بل يرجع الى (طبائع بسيطة) ترتبط بعلاقات حقيقية بالمعاني لتؤلف المعقول الديكارتي، و(ديكارت) عندما يسمي هذه الطبائع البسيطة ماهيات فأنه ينبه الى انها ليست ماهيات خالدة (كلاسيكية) بل هي ماهيات الموجودات نفسها (خشب الكرسي) وهو ما جعله يوحد بين الماهية والوجود فلا يفترقان الا لتوضيح فكرة في الذهن وفكرة عيانية (موضوعية) وبذلك فالماهية عند (ديكارت) هي الوجود (كفكر) وتعقل ذلك الموجود الذي هو تأمل وتفكر بالموجود بحدس يفصل بينها وبين الموجودات والطبائع الاخرى وبالحدس نحصل على الفكرة والواضحة، وبذلك صارت مقولة (ارسطو) "لا علم الا من العام" الى المقولة الرواقية- التي وجد (ديكارت)ضالته فيها- (لاعلم الا علم الخاص) لان الموجود هو الخاص وليس العام، والماهية عند (باركلي) مجموعة كيفيات او صفات محسوسة (مدركة بالحواس) فهو يلغي الجوهر المادي ويعيد وجوده الى مجموعة الكيفيات المدركة، حيث يفصل بين الوجود والماهية فالشيء لم يعد عند (باركلي) يمثل الفرد النوع الصورة الجزئية بل هو المحسوس (انياً) وبالكيفيات المدركة حسياً، كما ان (باركلي) عند يبدل كلمة الشيء Thing بالصورة Idea فانه يلغي الجوهر المادي (حتى في التسمية) فالشيء هو صورته المحسوسة المدركة حسياً

فـ(وجود الشيء قائم في ادراكه) وبالتالي ارجع ادراك الوجود الى الذات المدركة والى الماهية التي هي كيفيات مدركة، والماهية عند (كانت) عقلية تقوم على مجموعة من الشروط الاولية التي تجعل التجربة ممكنة بشروط اولية وضرورية وكلية من دائرة الممكن العقلي، فالماهية عند (كانت) لاتشير الى صورة كيفية للفرد المندرج من النوع ولا الى صورة حسية مدركة لشيء ما بل هي (ماهية عامة تتصل فقط بأعداد اطارات ذهنية يمكن عرضها على عالم التجربة الحسية لثبت سيطرة العقل عليه) وتجد الماهية عند (هيغل) تمثل الحد الاوسط للاقسام الداخلية الثلاث للمنطق (مع الوجود والفكر) ((حيث يشكل الفكر حقيقة كل من الوجود والماهية)).

الدلالة Significant :

جمعها دلائل ما يقوم به الإرشاد، البرهان، الدليل، أن يبرهن على المطلوب في كيفية رياضية لإظهار استحالة النقيض، اذ تقوم السيميولوجيا عند (**سوسير**) على قطبين هما وجهان لعملة واحدة – الأول: الدال والثاني : المدلول، وتقوم عند (بارت) على ثلاثة وجوه هما : الدال Signifier، المدلول Signified، والدلالة Significant، والمفهوم المعاصر للدلالة يرتبط بـ(علم العلامات) "حيث أن العلامة (sign) تمثل شيئاً آخر تستدعيه بوصفها بديلاً له، والعلامة أو الممثل، شيء معين يحل محل شيء معين بالنسبة لشخص ما بخصوص ما وبدرجة ما، وصنفت (الدلالة) إلى نوعين :

أ. الدلالة الاصطلاحية/الدلالة الاشارية Denotation :

وهي تعني ماصدف المفهوم الذي يشكل مدلولها، حيث تعني فصيلة الأشياء وتتعارض مع التعيين (Designation)، أو هي كل ما تجمع عليه جماعة لغوية ما بالنسبة لدلالة لفظ معين، بحيث تعد العنصر الثابت والموضوعي من الدلالة الكلية لوحدة من الوحدات المعجمية، الذي يمكن تحليله خارج سياق الخطاب مثل العلامة (احمر) حيث تشير إلى لون بعينه وخاصة إلى بعض الموجات الضوئية.

ب. الدلالة المصاحبة أو الإيحائية (connocation) :

وهي كل ما تجمع عليه جماعة لغوية أو ثقافية ما بالنسبة لدلالة لفظ معين، وهي تتصل كذلك بالجانب الانفعالي لهذه الدلالة، فالعلامة (احمر) السابقة كدلالة مصاحبة أو إيحائية لها دلالات أخرى مثل الخطر في بعض السياقات.

للدلالة خصائص هي :

1- **خاصية التحول** : للدلالة حرية التنقل من منظومة إلى أخرى، فهي قد تكون سمعية أو بصرية أو... الخ، وقد يكون مصدرها واحد، وقد تشترك عناصر عدة في إرسالها وبصفة عامة تعني هذه الخاصية قدرة العلامة على رسم الرمز داخل الخطاب الفني (النص).

2- **قدرتها التوليدية** : أن العلامة الواحدة قد تحتوي وتشتمل على علامات عدة، فدلالة الزي يحيل إلى جنس الشخص، كونه رجل، امرأة، ويدل على الوضع الاجتماعي والعمر والذوق والثقافة، لذا كان هناك تقسيمات للعلامات (علامة ترجع إلى الشيء) و (علامات تدل على علامات ترجع إلى شيء).

3- **الاقتصاد في العلامات** : إذ أن غزارة العلامات تؤدي إلى أعاقة توصيل الرسالة إلى المتلقي الذي يجد نفسه أحياناً مضطراً لاستقبال عدد كبير من العلامات من مصادر مختلفة في آن واحد فتمنعه من تحقيق التواصل، كما أن ندرة العلامات قد تؤدي إلى عدم وصول الرسالة التي يبثها (النص).

4- **التصدر** : وهو العمل على توجيه اهتمام المتلقي بشكل جزئي أو كلي نحو جزء معين من الخطاب الجمالي (النص) أو أحد عناصره.

السيمياء التواصلية Consequtive Pantomime :

يتزعم (سوسير) هذا الاتجاه ويعد كل من (بريسنس، بربيتو، مونان، كرايس، أوستين، فتجنشتاين، مارتينية) هم أنصار هذا الاتجاه وقد ذهبوا جميعهم إلى إن العلامة (ثلاثية البناء) هي _ الدال – المدلول – القصد وبذلك

ركزوا على الاتصال في مفهوم العلامة وهي ما سميت السيمياء التواصلية وفقاً لذلك وهي لا تقتصر على اللسانيات ولكن اقترن هذا الاتصال بعملية القصدية وما للمرسل من تأثير في ذلك وعليه يجب أن تكون القصدية تلك بمثابة تواصل واعٍ محصور في موضوع سيمياء العلامة، وبناءً على ذلك أورد (لي روبير) تعريفه الشهير للعلامة على أنها (حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما، أو علامة بشيء ما)، ولقد طالب هؤلاء بالجنوح إلى أفكار(سوسير) بشأن طبيعة العلامة الاجتماعية لدراسة أنساق العلامات ذات الطبيعة التواصلية إذ ينبغي للسيمياء وفق هذا المبدأ الاهتمام بعملية الإدراك المرتبطة بحالات الوعي للتمييز بين الوظيفة الدلالية والوظيفة القصدية للعلامة حتى تشكل واقعة قابلة لإدراك العلامة التي أنتجت من أجل استخدامها بوصفها إشارة"، وإذا كان(سوسير) قد رأى إن اللغة هي نظام من أنظمة الاتصال فإن أنصار سيمياء التواصل قد طوروها بتفصيلات كثيرة في أبحاثهم هي :

أولاً : محور التواصل :

إنّ لسيمياء التواصل نوعين أساسين وكل منهما يحوي فروعاً أخرى وهي كالآتي:

أ. التواصل اللساني..

يتجسد في التواصل ما بين البشر بوساطة الكلام، ولكي يتوضح ذلك فإن لكل من(سوسير، ليلومفيلد، وشينون) آراءه في ذلك وهو قد نظر لعملية التواصل اللساني من وجهة نظره ومن زاوية نظر غير الزاوية التي نظر منها وهي :

سوسير.. يرى إن التواصل اللساني ما هو إلاّ حدث اجتماعي يلاحظ بفعل الكلام ولكي تتحقق دائرة الكلام وجب وجود جماعة أو عدة أشخاص لأحداث تلك الدائرة.

بلومفيلد.. يرى أنه عبارة عن تحليل لحوار دار بين اثين وحسب طبيعة ذلك الحوار تكون دائرة التواصل بينهما.

إن مشاهدة (بلومفيلد) للدائرة الكلامية تلك قد طرحها من وجهة نظر (سلوكية) أي ملاحظة ما يجري من الخارج (سلوك) وليس من الداخل

(بايلوجياً)، وبذلك تم التمييز بين الحركات والأشكال والأحداث في وضعية قبل فعل الكلام مباشرة وبفعل الكلام نفسه وقد حللها إلى ثلاث لحظات هي :

- الوضع الذي سبق الكلام.
- الكلام.
- الوضع الذي تلا الكلام التواصل غير اللساني.

ب. التواصل غير اللساني

يسمى (يويستس) هذا المفهوم لغة غير اللغات المعتادة، ويحلله في ثلاثة معايير هي :

المعيار الأول : معيار الإشارة النسقية، وهنا تكون فيها العلامات ثابتة ودائمة كالأشكال الهندسية، مما يشكل أصنافاً من العلامات المحددة

المعيار الثاني : معيار الإشارية اللانسقية هنا تكون العلامات غير ثابتة وغير دائمة كالملصقات الدعائية التي تستخدم الأشكال والألوان لإثارة النظر وهذه تتغير باستمرار

المعيار الثالث : معيار الإشارة حسب معنى المؤشر، وهي علاقة جوهرية ما بين العناصر، مثال ذلك كالشعارات الصغيرة التي ترسم على واجهات المحلات (القبعة أو مظلة) بوصفها دليلاً على البضائع التي فيها.

ثانياً : محور العلامة :

إنّ الدال والمدلول يشكلان معاً ما يسمى بالعلامة وذلك وفق رأي (**برييتو**) أي أنهما وجهان لعملة واحدة، إذ يصنف هذا الاتجاه (العلامة) إلى أربعة أصناف هي :

1. الإشارة : هي على أنواع أيضاً كالآتي :

- الإشارة التي توحي بظواهر لا تزال في عالم الغيب (السحب التي تنبأ بالمطر) توحي بالمستقبل.
- الإشارة إلى الظواهر الملموسة (الحمى التي تؤدي إلى المرض) توحي بالمستقبل.

- الإشارة من خلال الآثار والرسوم (صور الحضارات) وهي توحي بالماضي وهي النوع الثالث والرابع.

2. المؤشر : العلامة الاصطناعية، تفصح عن فعل معين.
3. الإيقون : العلامة التي تدل على شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة إذ تتعرف على النموذج الذي جعل الإيقون مقابلاً له.
4. الرمز : العلامة التي تكون نيابة عن علامة أخرى مرادفة لها وهو دال على شيء ليس له وجود إيقوني كالفرح، الحرب ، الإخلاص وتعد الرموز كل الشعارات مهما اختلفت.

السيمياء الثقافية Cultural Pantomime

مثل أنصار هذا الاتجاه مجموعة من العلماء السوفيت أطلق عليهم تسمية (جماعة موسكو – تارتو) وهم يرون إن العلامة تتكون من بناء ثلاثي هو (الدال والمدلول والمرجع)، ولقد بزغ هذا الاتجاه عام 1962 بعمل منهجي منظم لأنظمة العلامات في تصور إن لكل من البشر والحيوان وحتى الآلات لها علامات وتسمى (نسقاً للعالم) وانطلاقاً من هذا المفهوم قدم (أيفانوف) الأنظمة المنمذجة وهي أساساً محورياً في الدراسات السيميائية السوفياتية إذ وضعت عناصر العالم الخارجي في تصور ذهني (نسق)، وبذلك يرى (أيفانوف) أن تصنف أنظمة العلامات ذو شكل هرمي واللغة هي أساس ذلك الهرم وعلى رأسه وكل الأنظمة الأخرى مشتقة منها مثل الأساطير والأديان والفنون، اذ إن أنظمة (ايفانوف) هذه اعتمدت التركيز على الجانب التوصيلي في أنظمة العلامات وكذلك نقل المعلومات، والعلامة هنا لا تكتسب دلالتها إلا في سياق الإطار الثقافي لها، وهنا ينظر إلى مجموعة علامات في آن واحد لا علامة واحدة، وتم البحث في العلاقات التي تربط بينها سواء داخل ثقافة واحدة أم علاقة هذه الثقافة بالثقافات الأخرى.

المعاصرة contemporary :

احدث زمن فني لمفهوم الحداثة، وهي تكييف النتاجات الجديدة تكييفاً يتناسب وحاجات العصر في معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية، فهي

النشاط الإنساني الذي يحدث حولنا في يومنا الحاضر، ومنها إنتاج الرسم الحديث والفخار والنحت والحفر وغيرها من المواضيع المتشابهة بوصفها مواضيع فنية، كما انها دلالة زمنية على نتاجات العصر وذوقه، الأحدث في حركة التيارات الفنية والثقافية المؤثرة في محيطها ومجالها وتحولاتها وانقلاباتها الحداثية المستمرة، وفي هذا فأن لمجموع الأجناس الفنية طابع بنائي وجوهري معين، فالمعاصرة دائماً تقترب من مفهوم الفن اليوم المفعم بالجدة والحيوية والحضور، وهذا ما ينطبق على الرسم العراقي المعاصر لجيلي العقدين الاخيرين وتعني التزامن في الزمن الفيزيائي والمحايثة في معايشة الانسان لزمانه بالفعل، وهي تفرض وجود شواهد مادية لوجود الانسان في عصر وحضور العصر في عمله، والعصرية وقوف على الحاضر، وتمثل تعبيراً واضحاً عن نسق منبثق من الثقافة المتمثلة واقعاً، فهي حاصل صراع الذات بخصوصيتها مع مؤثرات الحاضر والتقاليد.

نظرية المعرفة Epistemology :

يمكن وصف نظرية المعرفة بصورة العلم مستقل على وفق اراء الفيلسوف الانكليزي (جون لوك) في كتابه (مبحث في الفهم الانساني) علم 1690 وقبل هذا كانت تبحث ضمنياً في مباحث فلسفية متعددة خاصة عن (افلاطون) في الثياتيتوس والسفسطائي و(ارسطو) في النفس والحس والمحسوس والذاكرة والتذكّر والميتافيزيقا، وتختلف تفسيرات المعرفة من ناحية وسائل تحصيلها بين :-

اولا : علم النفس فهي تحصيل العلم او العمليات العقلية المؤدية لذلك من احساس، ادراك، تذكر تخيل، انتباه، تفكير، وما الى ذلك.

ثانيا : انها البحث في المعرفة المكتسبة مما يخلطها مع المنطق والعلوم الجزئية او البحث في مفاهيم (المعرفة) هو بحث مستقل (لا نفسي ولا منطقي) له صلة بهما ويتفوق عليهما فهي تحاول تعريف مادة العلم معرفة بين المحسوس وما هو خارج دائرة الحس والتمييز بين ما يدركه العقل بديهياً (فطرياً) وما يدركه بالتجربة والتمييز بين الموضوعي والذاتي وبحث الوجود والتعبير.

وكان (برمنيدس) اول من لمس لب نظرية المعرفة عندما قال بوضوح (ان هناك وجوداً يتعدى كل ما تعرفه التجربة العادية)، اذ ان المذاهب الفكرية تنقسم بالنسبة للمعرفة الى

- مذاهب منكرة لأمكان المعرفة شك تام او نسبية المعرفة.
- مذاهب قائلة بأمكان المعرفة:-
- مذاهب عقلية/ ومثالية وتجريبية وواقعية وحسية.
- مذهب نقدي/ كانت وهوسرل.
- مذهب وجداني/ برجسون والوجودية.

وتشير النظرية المعرفية Cognitive theary الى:

1. التعلم عملية عقلية داخلية معقدة تقوم بتشكيل واعادة تنظيم البنى المعرفية نتيجة التفاعل الحاصل بين المتعلم والبيئة التعليمية (التعلم المنظم).
2. الفرد ليس عنصراً سلبياً يتلقى المثيرات والمعلومات ويستجيب لها على نحو آلي، بل هو معالج واعٍ وفعال للمعلومات يقوم بأستقبالها واستيعابها وتحليلها وتنظيمها ودمجها في بناه المعرفية.

اما المعرفة المثالية فتقوم على رد الوجود للادراك العقلي فلا وجود خارج العقل و(معرفة الشيء و(وجوده) جانبان لحقيقة واحدة وطبيعة المعرفة هي طبيعة الوجود نفسها فـ(الوجود) مدرك من (مدركات العقل) و (الموجود) هو (صورة عقلية) فلا اصل له في الخارج فالافكار هي السبيل لمعرفة العالم (حتى عند الواقعي)، والموجودات اما تدركها (كانت) او ادركها (انا) او يدركها (العقل الالهي) ان لم ندركها معاً، وخير دليل في ذلك هو الماضي الذي مر بالفرد الذي لم يعد له وجود حالياً ويعرف معرفة جيدة، فنحن نعاني من عدم القدرة على ادراك مالا يقع في خبرتنا ولذلك يكون العالم هو (مدركاتي انا)، وان اتفاق الانسان مع اخيه الانسان نابع من احد عقولهم (المدركة) جزء من عقل واحد يشملها جميعاً ويساوي في ادراكها للاشياء والتي تتشابه لانها صورة مصغرة للعقل (حقيقة كبرى) (الله) (العقل الالهي)، وان الادراك الجزئي (الاحساس) والكلي (تعقلاً)

للحقيقة يمثل جوهر المعرفة المثالية والتي (ترتبط ارتباطاً شاملاً بالوجود) المتوحد بالمعرفة، من حيث ان المثالية تدل بشكل عام على الطبيعة الفكرية للحقيقة الواقعية الاساسية للكون، والتي تشكل المادة احد اشكالها واشتقاقاتها والتي تتمتع بوجود خارجي في الظاهر فقط والحجة المثالية في ذلك ان كل الصفات والتي تعرف المادة (المفترضة) (المتفق عليها) هي احساسات، احوال نفسية لا يسببها (جوهر) من طبيعة مختلفة، ولهذا السبب فأن (الفكر) الانساني (مهما كانت حدوده) لن يجد نفسه غريباً عن عالم (الحقيقة الواقعة) ولو بشكل جزئي في ميادين محددة ذلك لانهما من جنس واحد، والاختلاف يكون في درجة (الاستشراف) (الموهبة) (الالهام) (حدس) والمشكلة الاساس في المعرفة المثالية هي رد الكثرة للوحدة ، حيث "أن المعرفة على انواع مختلفة، فهناك المعرفة التي تنتج خبرات الحياة وهناك المعرفة التي تستخدمها، وثمة تقسيم اخر، فهناك الانواع التي تخدم وتطيع وهناك الانواع التي تأمر: والانواع الاخيرة اعلى درجة وفيها يكمن الخير بمعناه الحقيقي ولما كان هذا النوع الوحيد من المعرفة الذي يتوصل للحكم الصحيح ويستخدم العقل ويضع الخير في مجموعة نصب عينيه ونعني به الفلسفة هو الذي يستطيع الانتفاع بسائر انواع المعرفة وتوجهها وفق قوانين الطبيعة " فهي معرفة حسية وعقلية وحدسية، فالمعرفة الحسية تنبع من لذة العمل بالحواس و(من فقد حساً ما فقد علماً ما).

المتصوفة Sofeyoon :

اصلها العكوف عن عبادة الله عز وجل والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال أو الانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عامة في الصحابة والسلف، فلما نشأ الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا، اختص على العبادة بأسم الصوفية والمتصوفة اللامتناهي، وتنفتح إلى فضاءات جديدة للمعنى، ومن المتعارف أن فرقاً إسلامية ومنها (المتصوفة)، أكدت على تجريد المحسوسات والابتعاد عن الماديات وعن الجزيئات كونها فانية والاقتراب من الكليات كونها خالدة، لذا نجد أن الفكر العربي الإسلامي كان يبحث عن

الحقيقـة المطلقـة، مـن خـلال التأويـل الـذي يتطلـب نوعـاً مـن تـأملات الفكـر، فالمتصوفة قد انكبوا على دراسة البواطن أكثر من غيرهم، على عد العرفان الصوفي يمثل في نظر بعض المهتمين، منهجاً تأويلياً، فمع هذا العرفان يتصالح الرمزي مع الواقعي والظاهر مع الباطن مع المخفي اما الطابع العام للتصوف فهو يختلف من ناحية المبدأ عن علم الكلام والفلسفة في انه يلتمس الحق عن طريق تطهير النفس، الجد وإعداد مالقبو له بالالهام الالهي، فأربابه يعتقدون بأن النفس من أصل طاهر شريف تلوثت بالمادة إذا حلت بالجسد وخضعت له لذلك فأن تحرر النفس من عبودية الجد واستعادة طهارتها السابقة لن يكون الـلا بقهر الجسد واذلاله وحرمانه رغباته فأذا تم لها ذلك سمت نحو الله واستمدت منه المعرفة الحقيقية بالمكاشفة، فالافكار الصوفية وجدت في الإرادة السبيل للتقرب إلى (الله) عن طريق الحياة المتقشفة وتنقية الروح من جميع الشوائب الدنيوية هذا التقارب الروحي بين الإنسان والقوة الالهية يعطيه امكانية معرفة الجمال الاصيل المتمثل بالجمال الالهي، معرفة حقة، فالإنسان يكتشف اثناء عملية التقارب الروحي من (الله)، ان جمال العالم المادي ماهو إلا انعكاس للجمال الالهي فإرادة الإنسان المتصوف متجلية من خلال السير على الاداب الشرعية فيرى حكمها من الظاهر في الباطن وباطناً فيرى حكمها من الباطن في الظاهر، فيحصل للمتأدب بالحكمين كمال، وهي تصفية القلب عن موافقة البرية ومفارقة الاخلاق الطبيعية واخماد صفات البشرية ومجانبة الدعاوي النفسية ومنازلة الصفات الروحانية واستعمال ماهو اولى على السرمدية، فالنظرة للانسان نظرة رفيعة عند الفلاسفة المتصوفة التي كانت مرتبطة بسريان الحق، وهذا الإنسان الذي اعطى هبة التفكير استطاع بواسطة حياته الروحية، الغوص في اسرار الكون والخلق، وبهذا أمست الإرادة عند الفلاسفة المتصوفين من خلال هذا التقرب الروحي من المطلق التي اتضحت عظمته وجلالته بكماله، وتبين من ذلك ان الإرادة المطلقة عند المتصوفة انما تنطلق من خلال السمو فوق الماديات والتماهي مع الموضوعية التي يضعهم في مصاف النقاء الروحي الذي يجعل مسار الروح في الحاد مع الذات الالهية بإرادة حية زاهدة عن إرادة الحياة الدنيوية مما

يجعل الفرد في مسار الجمال الحقيقي في تخطيه درجات الحسي والتماهي مع الموضوعي.

الفن الفطري Instintive ART:

هو ليس الفن الذي خرج عن القاعدة الاكاديمية، بل هو الفن المحض الذي تخلى عن العلم والادب لكي يبقى فناً، وتخلى عن التشنج والاسى والوهم لكي يبقى فرحاً ومتعة وتعبيراً صادقاً أنه: "وسيلة من وسائل التعبير عن انطباع الفنان الذاتي ازاء العالم، انه لا يرسم ما لا يرى بل ما يعتقد بصحته، انه موقفه الانساني في مجابهة الوجود داخلياً وخارجياً معاً، وهو رؤية العالم برؤية طفل وساحر معاً" ، والفن الفطري هو ذلك الفن الذي ينهل مادته من ينبوع الفطرة الانسانية، وهو مرتبط بخيال الانسان وحسه، وان عالم الفنان الفطري، عالم خاص يعكس ذوق الفنان نفسه ولا يمثل ذوق الجماعة وتراثهم كما هو الفن الشعبي والفن الفطري : من الينابيع الصافية، والنضارة التعبيرية الاكثر ألفة بالطبيعة، حيث تنشأ رغبة الفنان- نتيجة لاستجاباته الوجدانية- في ابداع عالم خيالي او واقعي بديل محمل بنبض غريب تجري بأيقاعاته الخفية في تيار اللاشعور والحلم، وتحقيق وجودها العفوي، خارج تيارات الميراث الجماعي للفنون التأليفية التقليدية ، والفطرية تعزى مجمل النشاطات الإنسانية إلى دوافع (فطرية) كامنة في ذواتنا، فكل إنسان يمتلك استعدادات طبيعية لممارسة النشاطات المتنوعة ويضمنها الفن، فالفن بصفته نشاط تعبيري وجمالي مؤثر يعد نافذة تطل على الجانب السامي والخفي من النفس البشرية برمتها، وقد أكد بعض الباحثين أن الشعور بالجمال الفني، له ارتباطات بنزعات فطرية وغريزية، فمقولات الجمال الخالص المدركة في الأشياء لاتحتاج إلى مصادر تفصح عنها، وانما تدرك بالنور الفطري الذي يحقق اللذة الحقيقية التي تتوفر فيها عناصر الحس والذهن معاً، اذ يمكن ان يصل اليها بيسر ويفطرته، على اعتبار ان النفس البشرية تتضمن شيئاً الهياً حينما أودعت فيها البذور الاولى للافكار النافعة (الخير وتماثلاته)، لذا يوصف الفن بأنه تدفق للروح الانسانية ونوع من العاطفة تصادف الانسان في تجربة تأمل لذلك نجد أن الفنان الفطري -ولربما البدائي - غير معني بالإبعاد التي تقوده أو تدفع تجربته التي تتجاوز

ذاته وحدسه، إلا انه معني بما ينتجه، وبالعالم الذي يحيطه، وبالفرضيات الرمزية التي تختزل أفكاره (اللامرئية)، لتحولها إلى وقائع مرئية في نتاجه الفني، وبالتالي فأن صلته ببيئته تحقق وضوحاً اكبر في علاقته المتداخلة مع مجتمعه المنعكسة في منجزاته، ولهذا يعتبر من حق كل انسان ان ينتج الفن وان يمارسه دون عقبات او قواعد، ومن هنا تاتي فطريته' ان النزعة الفطرية في الفن - حسبما يشير (ريد) — تجد تماثلاتها في الفنون البدائية وايضاً فنون الأطفال، على اعتبار انها تتجلى بشكل عفوي في نتاجاتهم، فضلاً على دور المصادفة واللاارادية التي تتضح ملاصقة للفعاليات والحركات التي يؤدونها، فقد يستكشف الإنسان مثلما الطفل تلقائياً من خلال حركات يده بروزات أو تخطيطات لم يكن مدركاً لها سلفاً بأنها تعني له شيئاً معنياً الا بعد حين، وقد تقوده هذه المحصلة إلى تكرارها حتى تتجسد في انماط وصيغ يضفي عليها تكهناته وتوقعاته الفجائية حال تكونها بتشكيلات عدة ومتنوعة.

الفوفيزم Fauvism

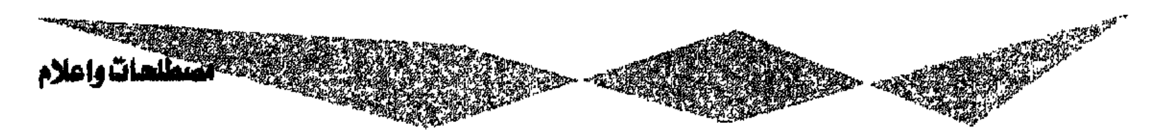
"وهي حركة تعتمد تشويه الشكل المألوف في الرسم واستعمال تأثيرات لونية ذاتية طوعية، كما أنها تميزت بالعنف لدى رساميها، وأنهم لم يخلوا من مبدأ اللذة في الرسم والذي يعتبر تقليداً في فرنسا وكان (ماتيس) أحد قواد حركة الفوفيزم كان يضع ألوانه بدون تفكير مسبق بل يطلق الحرية لفرشاته في تعددية ألوانها الزاهية لغرض تحرير فطرة الرسام.

التربية التشكيلية Plastic Art Education:

وهي مادة دراسية تهدف إلى إكساب الطلاب المهارات والمعارف الفنية في مجال الفنون التشكيلية كما تهدف إلى عدة أهداف أخرى منها:

- تربية الفرد ليعيش عيشة جمالية راقية وسط الإطار الاجتماعي المتطور وتعمق المفاهيم والقيم في نفوس طلابنا أثناء ممارستهم للعمل الفني والنشاط المنهجي واللامنهجي.
- الكشف عن الطلاب الموهوبين وتنمية مواهبهم وقدراتهم الفنية والمهنية.

- تأكيد ذاتية الطلاب وإتاحة الفرص لأنماطهم التعبيرية أن تصل بهم إلى غاياتهم التربوية السامية وهي تكوين شخصية الفرد.
- القدرة على الملاحظة والرؤية الدقيقة والنقد والتذوق الفني الهادف.
- القدرة على التفكير والتأمل في بديع صنع الله وموازنة الأمور.
- نمو الإحساس والإدراك الفني.
- اكتساب الخبرات والمهارات المتدرجة التي تتلاءم مع أعمار الطلاب ومستوياتهم وربطهم ببيئتهم.
- احترام العمل اليدوي واحترام من يمارسه.
- إتاحة الفرصة للطلاب للتعبير عن أي موضوع يختارونه عندما تقوم الرغبة في نفوسهم للتعبير عنه.
- إثارة ما يكمن في نفوس الطلاب للتعبير عنه عن طريق الرسم والأشغال وتطوير وتنمية الإنتاج الفني.
- تنمية روح المشاركة الجماعية من خلال الأعمال الفنية الجماعية.
- مساعدة الطلاب على استخدام بعض الخامات المحلية المختلفة حسب اختيارهم في التعبير عن الموضوعات التي تتصل بحياتهم العامة.
- تعويد الطلاب على اكتساب خصال حميدة كالنظافة والمثابرة والصبر والثقة والملاحظة الدقيقة وتحمل المسؤولية.
- إبراز الطابع الخاص في التعبير الفني مما يكون له الأثر الإيجابي في تكامل الشخصية فالفن عملية تجديد وابتكار وليس نقلاً أو تلقينًا حرفيًا.
- تنمية روح التعاون والعمل الجماعي وذلك يكون بتنظيمهم على شكل مجموعات.
- تنمية الذوق والإحساس الفني عند الطلاب والاستمتاع بالقيم الجمالية ومعرفة مواطن الجمال في الأشياء التي يشاهد منها.



- ربط الطلاب بتاريخهم ووطنهم وتراثهم والبحث فيه من خلال الأعمال الفنية المنجزة.

الركوكو Rococo:

أصل الكلمة بالفرنسية (Rocailla) وتعني الأسلوب المحاري، وهو أسلوب معماري شاع في فرنسا في عهد لويس الخامس عشر تميز بخطوط مستوية تشبه أشكال المحاور والصدف وفيه تزيينات مبالغ بها ومن اهم فناني هذا الاسلوب (انطوان واتو، غرانسوا بوشيه، فرانسسكو غواردي)، أما فن الركوكو فإنه يمثل المرحلة الأخيرة في التطور الذي بدأ بعصر النهضة، إذ أنه بلغ التصوير الموضوعي للأشياء بتلك الدقة والسهولة التي كان بلوغها هو هدف هذه النزعة الطبيعية الحديثة، وكانت تمثلات الجمال المطلق واضحة و مسيطرة على هذا الفن بما فيها من اتجاه جمالي مفرط، والركوكو لفظة فرنسية مشتقة من اللفظة (Rocaille) وتعنى الصدفة (القوقعة) أو (المحارة) الغير منتظمة الشكل ذات الخطوط المتعددة الانحناء، والاستدارة، والتي استمدوا منها طريقة الزخرفة في ذلك العصر، وكان الظهور الأول لفن الروكوكو هو بعد وفاة لويس الرابع عشر مباشرة في عام 1715م كرد فعل على حياة النبلاء في البذخ، والترف، والمبالغة، والإفراط في الزخرفة، والزينة في واجهات القصور الخارجية التي سادت في عصره، وقد ساهم المصور (أنطوان واتوه1721-1684) بأعماله المبتكرة بالتغيير، والتحول نحو هذا الأسلوب الجديد، وقد انصب اهتمام هذا الفن في بادىء الأمر في ميدان فن العمارة الداخلية (التصميم الداخلي) من خلال الاهتمام بزخرفة القصور من الداخل بطريقة مبتذلة وقد استخدم فيها الخطوط المقوسة التي نفذت على سطح الأسقف وجدران القاعات القصور، هو فن ينتمي أساساً إلي الفنون الصغرى ومنها الزخرفة في العمارة والديكور الداخلى والسيراميك والأثاث وبدرجة أقل من ذلك إلي التصوير والنحت، وكانت بداية هذا النوع من الفنون في فرنسا، ويرجع مباشرة إلى الأصول الكلاسيكية المستفادة من اليونان ومن روما القديمة بدأ هذا الفن على وجه التحديد في حوالى عام 1700 م، وهو يعتبر من الأساليب الزخرفية التى تعالج الأنماط الساكنة ليكسبها الحركة

والحيوية، وهو فن تم استقائه من فن الزخرفة العربي التقليدي " الأرابيسك "، وكانت العناصر الأساسية في هذا الفن هي لفائف أوراق الكرم وغيرها من الأشجار وأكاليل الزهور وأشكال الطيور والملائكة مما أعطاه سمة من الرقة والبهاء والفخامة، ومن الفنانين العباقرة في هذا المجال (أنطوان فاتو Antoine Watteau)وهو أول من ابتدع فن الركوكو في التصوير الفرنسي، ومما يلاحظ في معالجته الرقيقة الخفيفة للأشكال الطبيعية وفي تصويره للملائكة مصطفين علي هيئة أكليل عبر السماء، وبالنسبة للوحاته فهي تشير إلى العادات الاجتماعية التي كانت سائدة في القرن الثامن عشر، ثم جاء (فرانسو بوشيه Francois Boucher) و(جان أو نوريه فراجونار Jean Honore Fragonard) وعمدو الى ممارسة أسلوب الركوكو في التصوير إلي أن قامت الثورة الفرنسية ثم جاء الفنان الإنجليزي (توماس جينسبورو-1727 Thomas Gainsborough 1788)، وكان يتميز برسم المناظر الطبيعية ويتجلى في فنه الميل إلي التعبير عن الشعور والإحساس وهو الاتجاه الذي كان سائدآ في أواخر القرن الثامن عشر ليمهد الطريق للرومانتيكية(Romanticisin) .

الباروك Baroque :

كلمة برتغالية الأصل (Barroco) وهي تعني لغوياً اللؤلؤة غير المنتظمة وهي حركة ناقصة للكلاسيكية وانتشرت حركة الباروك منذ ظهور اليسوعيين الدينية التي راحت تبني الكنائس للدعوة إلى مذهبها ومن اشهر فناني هذه الحركة (روبنز، فان دايك، رامبرانت) الذي كان أسلوبهم الفني هو الخروج من التناسق والنظام والرزانة التي تميز الفن الكلاسيكي القديم، في كل مباني (روما) الدينية والمدنية ، هذا وكان الأسلوب تعبيراً عن رؤية الإنسان في مدة من السنين ومليباً لحاجاته الروحية والمادية، لذلك فإن عوامل تطور النزعة الإنسانية واضحة في أسلوب فن الباروك وشكل هذه النزعة في كافة أساليب الفن في مجالات العمارة والنحت والتصوير، بالإضافة إلى أسلوبه الذي يستهدف الجمال والمظهر الضخم والكمال، والطابع الذي تميز به الفن (الباروكي)، هو اهتمامه في القصر والكنيسة، إلا انه مر بأدوار مختلفة، فمرة سيطر عليه العقل، ومرة

أعطى الحرية الكاملة للفنان فعبر وفق إرادته تعبيراً جمالياً مما أدى إلى العفوية في الأداء وظهور الأشكال النباتية والزخرفية، فدخل كعامل تزيني في قباب الكنائس والقصور، وأصبح الفن (الباروكي) في خدمة الطبقة البرجوازية المترفة، وقد ظهرت تغيرات جديدة في الوسائل والأساليب، فبدل الخطوط المستقيمة الواضحة والألوان البهيجة والأشكال الواضحة والهارمونية و التناسب والتي كانت كلها من مميزات فنون عصر النهضة، فقد ظهرت في عصر الباروك الخطوط المتشابكة والمتعرجة والشكل الديناميكي للحجم والألوان القاتمة المُحزنة والظلال الخفية والكونتراست الشديد الباروك و تعني كلمة باروك اللؤلؤة الغير منتظمة الاستدارة، و قد استمد هذا الوصف للتعبير عن الفنون المناهضة للفنون التقليدية الكلاسيكية السائدة في عصر النهضة، وقد ظهر هذا الفن في القرن السابع عشر الميلادي في إيطاليا، أي قبل 1600 سنة تقريباً وبعد ظهوره في إيطاليا ساد في أوروبا بأسرها، وهو فن يعتمد على تحريك عواطف الرائي، ومشاعره، وإثارة المفاجأة والانفعال والدهشة لديه من خلال الاهتمام بالنواحي التشكيلية في اللوحة من تقوية الزخرفة، والألوان، والخطوط، والحركة، والتصور، والمبالغة في الضوء والحركة، والإفراط في الزخارف، والتركيز المباشر على المعنى للعمل الفني، فأسلوب الباروك هو أسلوب مغرق في الزخرفة والهدف منه التأثير في المتفرج حتى يندمج اندماجاً عاطفياً في الحدث الذي يصفه المنظر، وانطلاقآ من فن الباروك تم اتباع أساليب جديدة في العمارة مالت إلى التشكيل، وفن النحت إلي التصوير، كما أن التصوير نفسه تركز على تأثير الضوء واللون، وأكبر مصورى " الباروك " هو (بيتر بول روبنز Peter Paul Rubens) وأعماله كانت تتميز بالحركة العنيفة المشابهة لحركة الدوامة، وتلك ميزة أخرى من مميزات فن تصوير " الباروك "، فيعتمد العمل على شكل لولب أو حلزونى قوى ينبعث من مركز الصورة تقابله أقواس ضخمة على الجانبين.

التأثيرية (الانطباعية) Impressionism :

هي حركة فنية حديثة نشأت في فرنسا في مجال الفن، والأدب، وقامت على مبدأ أن المهمة الحقيقية للفنان أو الأديب تقوم على نقل انطباعات بصره أو عقله إلى الجمهور المتلقي، وتعد التأثيرية أو الانطباعية نقطة التحول المهمة في مسيرة الفن من الفنون الكلاسيكية إلى الفنون الحديثة، و سبب تسمية التأثرية أو الانطباعية بهذا الاسم يرجع للنقد الساخر الذي أطلقه الناقد الفني (لويس ليروي) على مجموعة من الأعمال الفنية التي عرضت في اليوم الخامس عشر من شهر أبريل في إحدى صالونات باريس عام 1874م، كونها خالفت القواعد، والتقاليد الأكاديمية المتعارف عليها في مجال التصوير الواقعي أو الموضوعي، والتي كانت سائدة في ذلك الوقت، وقد انصب نقده الخاص على اللوحة الخاصة بالفنان (كلود مونيه 1840-1926م) المسماة " تأثير(انطباع) شروق الشمس "، فبعد ذلك أطلق مصطلح " المدرسة التأثيرية"، وكان ظهور التأثيرية في أواخر القرن التاسع الميلادي يرجع لظهور الاكتشافات، والدراسات العملية، التي ظهرت في مجالات عديدة، وخاصة في مجال الفن، ومنها اكتشاف النظريات الحديثة المتعلقة بالتحليل الضوئي لضوء الشمس من خلال المنشور الثلاثي، والذي نتج عنه ألوان الطيف السبعة، ونظريات الألوان والتأثيرات التي تحدثها الألوان عند تجاورها مع بعضها البعض، وعلاقة هذه الألوان بالعناصر الطبيعية، وأسلوب المدرسة التأثيرية يقوم على تسجيل التأثير أو الانطباع الذي تسجله العين من ناحية تغير، وتبدل مظاهر الطبيعة في أشكالها الواقعية، وفق لتغير الضوء، والمناخ، والوقت، والفصل ونقل هذا الانطباع إلى الجمهور، فالانطباعية حركة فنية انبثقت في بداية العقد السابع من القرن التاسع عشر وهي ثورة حداثية في الفن، لتأكيدها مبدأ حرية التعبير المطلقة والمعبرة عن انطباعات الفنان الشخصية ومشاعره ازاء موضوعاته، دون الالتزام بشروط المدارس الفنية التي سبقتها، وعدت بمثابة نقطة تحول في تاريخ الفن، ومن خلال ما قدمه الفنان (كلود مونيه monet) في عام (1974) في لوحة (انطباع شروق الشمس)، التي اثارت استغراب واستهجان سخرية النقاد والجمهور واخذت تسميتها من تلك اللوحة، اذ تعد الانطباعية الانطلاقة الجوهرية لتحولات الرسم الحديث، ومنذ ظهورها بدأت النظرة إلى

الفن تتغير، وأصبح الفنان يحاول الوصول إلى أشكال إبداعية غير مألوفة لا تشابه الواقع، وتعود أصول الانطباعيين الى الفن الحي المعاصر، إذ ظل اهتمامهم متجهاً بأستمرار نحو العالم الخارجي، فعمد هؤلاء الانطباعيون عام (1870م) إلى تنفيذ لوحاتهم في الهواء الطلق، كي يتمكنوا من تسجيل الظواهر الضوئية والجوية بشكل أفضل لتتجاوب الأشياء التي يرسمونها على لوحاتهم مع حقيقة الأشياء المرئية كما كانت الأساليب الفنية التي تقوم عليها طرق الأداء في الحركة الانطباعية هي:

الطريقة التقسيمية للألوان Divisionism :

وهي تعني تقسيم الألوان الثلاثية على اللوحة إلى عناصرها الأولية من الأحمر والأصفر والأزرق على هيأة بقع لونية وبأستعمال الألوان الثانوية.

الطريقة التنقيطية Pointillism :

وهي التي تعني بوضع هذه الألوان المنشورية التي نشاهدها في ألوان قوس قزح إلى جانب بعضها في مساحات الأشكال على هيأة نقط متجاورة ويشاهد هذا الأسلوب في أعمال (سورا) و (سينياك)، والتنيقطية مفرد كلمة نقطة، وسبب التسمية أتى من خلال اعتماد فناني هذا الاتجاه على النقاط اللونية النقية المتجاورة في أعمالهم الفنية، فعلى الرغم من ذلك فإنهم يكرهون تسميتهم بالتنقيطية ويفضلون بأن يطلق عليهم فنانو التقسيمية كونه المسمى أقرب وصف لطريقتهم الفنية، وقد سميت هذه المدرسة أيضاً بعدة مسميات منها : المدرسة اللونية، والمدرسة الضوئية، والمدرسة التقسيمية، التأثيرية الجديدة (New Impressionism)، ويقوم فنانو التنقيطية على التحليل، والتجزئة لأشكال الفنية في اللوحة، وتحويلها إلى نقاط أو بقع لونية متجاورة مع بعضها البعض تبعاً لقانون التضاد اللوني، والتدرج، والإشعاع فكل نقطة من اللون الفاتح يقابلها تقريباً نقطة من اللون القاتم أو بطريقة أخرى يتم وضع نقاط أو نقطتين من لونين أساسين مختلفين للحصول على لون ثانوي، ويختلف حجم النقاط على حسب حجم اللوحة أو الموضوع.

الطريقة الضوئية Lumieism :

وتعني دراسة الضوء في أوقات مختلفة لمنظر واحد كما في أعمال الفنان (مونيه) واستخدام النقط اللونية المتجاورة، وقد فرضت الانطباعية على ا لرسام وفق هذه الرؤية الجمالية للشكل تكنيك جديد، فاللون الذي كان يستخدم سابقاً لأجل تجسيم ظواهر الأشياء، أخذ يتحول من لون وصفي إلى لون مستقل، إلى لون خام ذي قيمة ذاتية فتصبح مكوناته السكونية دينامية متبدلة دوماً، توحي – بسبب تداخل الموجات اللونية في الطبيعة – بهذا الطابع التموجي المترجرج للإشعاع الشمسي، فالعالم إذن في نشاط لوني دائم قاد تحليل الظواهر الضوئية الانطباعيين إلى " ابتكار أرضية جديدة في حقل التقنية، لقد حددوا ألوان (الباليت) بألوان الموشور الضوئي، وشرعوا يضعون في حساباتهم قوانين الألوان المكملة، وحين اكتشفوا أن الألوان المكملة الموضوعة جنباً إلى جنب، يصعّد الواحد منها الآخر، وأن مزجها يؤدي إلى أن يقضي الواحد منها على الآخر، لذلك استعملوا ألوانهم خالصة"، كما إن بنية الخطاب البصري في الأعمال الانطباعية ونتيجة للتكنيك الجديد الذي استخدم في تصوير الشكل المرئي عند الانطباعيين إذ أنهم طبقوا نظرية التضاد الآني في علم الألوان واستخدموا اللمسات العريضة للون في الأداء.

التبلور :

وهو مصطلح وجده الفنانون مخرجاً لما يريدونه عندما طالعتهم جامعة السوربون في أبحاث المناجم بأستعمال هذه الكلمة التي كان لها وقع رهيب ورنين قوي في نفوس سامعيها ليصفوا بها ابتكاراتهم، كما لاقت الكلمة ترحيباً في الأوساط الفنية، إذ أصبح البلور والتبلور مصدراً خصباً لفنون ما قبل الحرب العالمية الأولى، وبالتالي أصبح الفن العظيم هو الذي يتضمن هذا التبلور ويتحدد معنى هذا التبلور في لغة الفن بما يقابل تقسيم الأجسام إلى مساحات وزوايا حادة وخطوط مستقيمة كحد الموس، أي إنَّ أجزاء الصورة أصبحت تبدو ذات إضلاع كقطعة البلور، وبدأت عملية

التبلور تخطوا خطواتها الأولى حوالي سنة (1908) فكانت أعمال (سيزان) واضحة لهذا التفسير، أما (براك) فكان اسبق معاصريه في هذا البحث.

فن الرسم Drawing Art:

فن الرسم ليس تصويراً للواقع لكنه انعكاس عنه ومساحة اللوحة لاتمثل عالم الشكل وأنما أبعاده المبعثرة في الألوان والخطوط ومساحة التضليل والبياض التي تخفي بين طياتها الضوء المسلط على الشكل لإبراز معالمه وقراءة تفاصيله وملامحه الغارقة في بحر البياض ذاته، وفن الرسم ليس مهمته نسخ الواقع ليكون مطابقاً للأصل وأنما مهمته تحفيز الناظر وسبر ثقافته لإيجاد صلات ووشائج مع اللوحة والواقع، فالرؤى تختلف بأختلاف مستوى ثقافة الناظر وزاوية النظر تعكس رؤية وشكل جديد، والرسام يبتهج حين تتعدد الرؤى والقراءة لتفاصيل عمله الإبداعي ويرفض الإفصاح عن أسرار وأهداف عمله الإبداعي، لأن مهنته كرسام صناعة الألغاز للفوز بالحلول المتعددة التي يقدمها الجمهور، ويعتقد ((سولا جيس))"أن فن الرسم ليس انعكاس مباشر للواقع، لأن الواقع تعكسه ثقافة الناظر"، وإن كان فن التصوير انعكاس مباشر للواقع فإن فن الرسم انعكاس غير مباشر عنه، فمسعاه الأساس إبراز الأبعاد الخفية للواقع التي تكون غير مرئية للناظر، فقد يركز الرسام على عمق الحزن في الوجه أو أبعاد السعادة أو آثار الزمن الناخرة لمساحة الوجه أو الجمال الكامن في المساحات غير الظاهرة من الجسد، إنه مسعى لفك ألغاز وأبجدية تفاصيل الواقع غير المرئي لجعلها تفاصيل مرئية تحفز أحاسيس ومشاعر الناظر على قراءة تفاصيل الجمال الحقيقة للواقع غير المرئي، تعبر ((تريستان كوربيير)) عن ذلك قائلةً: "ينبغي أن نرسم ما لانراه ولن نراه أبداً "، الرسام-الفنان يجب أن يكون مرهف الحس، يمتلك عينان كعيون الصقر يلتقط تفاصيل الجمال بسرعة البرق ويحس به، ليعكسه إحساساً في عمله الإبداعي، والرسام لايرسم بيده، وأنما بروحه وقلمه الذي يمثل أحد مجسات روحه التي تخط أحاسيسه ومشاعره، وريشته ليست أداة للتلوين، وأنما مجساً لعكس ترددات الروح فهي تضرب بوحي ترددات الروح المتحسسة لتفاصيل الجمال، لأنها تستمد أحكامها في التلوين من

عوالم كونية جسدت الجمال في الواقع غير المرئي، يقول ((روسكن))"أن روح الشرير لاتقدر أن تفهم الجمال والكمال، الروح الحية، الطاهرة والشريفة هي وحدها قادرة على فهمها لأنهما من شاكلتها"، روح الرسام- الفنان روح صبورة خالقة لكائن إبداعي جديد، ينطق ويحاكي الجمهور المثقف الذي يجيد فك رموز وألغاز اللوحة التي يمنحها الفنان جزءً من روحه ليتقاسم معها السعادة، ويمتاز فن الرسم بالدقة الرياضية وبالذوق الرفيع وبالصبر الذي لاحدود له في بناء أجزاء المخلوق الإبداعي بتناسق جميل يعكس مظاهر الجمال والكمال فيه، ليمارس دوره في الحياة مع أقرانه من الكائنات الإبداعية الأخرى، يرى ((هرمان هسه))"أن فن الرسم شيء مدهش حقاً، لأنه يمنح الفنان السعادة والصبر"، إن سعادة الفنان بصناعة مخلوقه الإبداعي المفصح عن تفاصيل جماله المثير للأسئلة والألغاز الفنية الذي يشد الناظر إليه ويجبره على التحاور والتعليق الفني، سعادة لايمكن أن يفهمها غير الفنان المدرك لعملية المخاض النفسي والحسي الذي ينتاب الرسام- الفنان عند صناعة كل جزء من أجزاء مخلوقه الإبداعي ومن ثم ينفخ الروح فيه ليكون ناطقاً ومفصحاً عن تفاصيله الجمالية، ويعتقد ((بتهوفن))بأنه "لايفصح الفنان عن سعادته بعمله الفني، أنه يخفيها في داخله"، الرسام-الفنان يجسد الأحاسيس والجمال في اللوحة ويعبر عن قصيدة الشعر بكل أبعادها الحسية بالألوان، كل لون فيها نغمة حسية-موسيقية وكل خط منحني فيها يمثل بحراً من بحور الشعر، فن الرسم أصعب أنواع الفنون لأنه تعبير صامت عن أشياء صارخة، وتسليط الضوء على الزوايا المعتمة في الواقع وبحث متواصل للكشف عن تفاصيل غير مرئية استدلت الأيام والسنين والأحداث الستار عليها، ويعد الرسم منذ قدم العصور لغة مستقلة سبقت الكلام والنطق عند الإنسان، حيث كان الرسم أو التخطيطات التي رسمها الإنسان البدائي ما هي إلا لغة ذات معنى، ورمز ودلالة، تحولت فيما بعد من لغة مكتوبة إلى لغة منطوقة، فالرسم هو تعبير ذاتي للفنان عن مظاهر الأشياء بواسطة الخط أو بواسطة البقع الخطية أو بأي أداة كانت وبصورة مبسطة، فقد يكون الرسم تخطيطاً سريعاً لتسجيل بعض المشاهدات البصرية أو ملاحظات بصرية تلقائية لاشعورية أو خيالية أو ترجمة لأفكار، ومعاني تحولت إلى أشكال بصرية مرئية

ذات معنى، ومضمون أو تنفيس، وتفريغ عن المشاعر، والخواطر، والرغبات النفسية أو الشحنات الداخلية والانفعالية في لحظة معينة ما، وقد يكون الرسم دراسة أو تحضيراً لعمل فني أخر، وقد يكون عملاً فنية متكامل لوحده.

الأورفية Aurifiyah :

أسلوب في الفن التجريدي أطلق من قبل الشاعر (ابو للينير) على هذا الاتجاه مأخوذ من عنوان كتابه موكب أورفيه، للتدليل على بعض ملامح التصوير الطليعي، وعرفت الأورفيه عام 1913، وابرز فنانيها (دلوني، كوبكا، بيكابيا)، كما جاءت هذه التسمية من الأسطورة اليونانية (أورفيوس، أبولو) الذي كان مهتم بالشعر والموسيقى.

الباوهاوس Bauhaus :

الباوهاوس : مصطلح ألماني يعني بيت البناء، وهو مصطلح أطلق على أحد المدارس الفنية التي برزت في مجال فن التصميم الصناعي الحديث، وفن العمارة بألمانيا، وقد أسس هذه المدرسة المهندس الألماني)ولتر جروبيوس(في سنة 1919م من خلال معهد تعليمي للبحوث والتجارب يضم نخبة من الفنانين والمهندسين والمصممين في مدينة فيمير، وتقوم هذه المدرسة على الدعوة إلى جمع وربط جميع الفنون بكافة أنواعها التطبيقية، والجميلة والنفعية، والصناعية لتتوحد جميعها في منظومة متكاملة لحل المشكلات التي تواجه التصميم في فن العمارة بصورة علمية، وإيجاد تصميمات ذات طابع جمالي مبتكر تخدم الإنسان، وهي عبارة عن جامعة للتصميم أسسها المعماري (والتر) عام (1919م)، ويمكن النظر إليها على أنها امتداد للأفكار والتي نمت وترعرعت منذ وقت (وليام موريس William Morris)، إذ كانت أفكاره متمثلة في الحركة المسماة بـ(الفن الجديد Art New) وينظر البعض إلى هذه الحركة على أنها مبالغة في طراز الزخرفة الذي ازدهر في المدة (1890 - 1910 م)، وقد كان المعماري البلجيكي (هنري فان دي فلد) من الرواد الأوائل لفكرة (الباوهاوس) وفيها أمكن تدريس العمارة والتصميم الداخلي، التصوير، النحت، الأفلام السينمائية، الخزف وإشغال المعادن، واستطاعت الباوهاوس أن تعالج الأساسيات ؛ لتأثيرها الواسع حتى الآن

في مدارس التصميم الناجحة في العالم، فقد ظهرت (الباوهاوس Bauhaus) وهي مدرسة فنية عظيمة وكان (والتر 1883-1969) أول من وضع الأسس واللبنات الأولى لهذه المدرسة ؛ فقد كانت الفكرة الجوهرية التي قامت عليها هذه المدرسة هي محاولة التآلف بين القيم الفنية الرفيعة من ناحية وحاجات الإنتاج الصناعي الحديث من الناحية الأخرى نتيجة لضمها العديد من الفنون والصناعات إلى أكاديمية الفنون الجميلة، ولقد احتضنت مدرسة (الباوهاوس) العديد من ألمع الفنانين مثل (بول كلي) و(أوسكار شلمر) واجتذب إليها (كاندنسكي)، وذاع صيت التجريد في أوربا من خلال هذه المدرسة، إذ ازداد الإقبال عليه ليتحول من مجرد أسلوب فني إلى مؤسسة فكرية شاملة صلدة القاعدة، وحددت(الباوهاوس) ولعشر سنوات منتجات الفنانين التي تصطبغ أعمالهم بالروحية المعمارية التي فقدتها كـ(فن صالونات) فمنذ أول بيان لها الذي تم نشره عام (1919م) تمت المناقشة بضرورة توحيد الفن حول العمارة، في حين أصبح الباوهاوس (رمزاً لكل ما هو خلاق وبناء في عصر ارتبك الاقتصاد والسياسة)، ويلاحظ في أعمال ممثلي الباوهاوس وبخاصة) بول كلي 1789-1940 م) انعكاس التأثير الذي مارسته هذه المؤسسة وبفضل نشاطاته المتعددة، فمن خلال تأمله للطبيعة وإدراكه للبنى الأساسية المتناغمة للفضاء وديناميكية الحركة أن يعيد صياغة الطبيعة في جوهرها وماهيتها، وما يعبر عنه في كتابه (طرق دراسة الطبيعة) بقوله : " الفنان هو إنسان، وهو بحد ذاته طبيعة وجزء من هذه الطبيعة ككل ".

التفوقية Suprematism :

هي طريقة مشتقة من البنائية (Constructivisme)، وهي تستند إلى أساس علمي وعقلي، وتعالج قوانين الخط واللون وتهتم بمشاكل البعد والمادة مقروناً بالضياء والصفاء الروحي وتتجه التفوقية نحو تجريدية جديدة أكثر تركيباً من الاتجاه التجريدي.

السوبرياليه Super – Serializm:

حركة فنية تشمل الرسم والنحت الواقعيين لها تسميات مختلفة منها: الواقعية المفرطة، الواقعية الاعلامية، واقعية الصورة الفوتوغرافية وتحلق بها بعض المصطلحات مثل الخارق، مفرط، متطرف وتختلف السوبريالية كواقعية جديدة عن الواقعية الاشتراكية التي ظهرت منذ الثلاثينات وحتى افول الشيوعية في الثمانينات التي ركزت على نقل الواقع بأسلوب قصصي يمجد الدولة ومثالية الطبقة العاملة، ولقد ظهرت في البداية كمجرد حركة رجعية ضد التجريد والعقلنه في التصوير وتشكل استمراراً لتقاليد فنية تهتم بتصوير وجوه النساء الجميلات والمصانع والقصور والشخصيات التاريخية لكنها ومن جهة اخرى وخلافاً للواقعية الاجتماعية وهواجسها النقدية تواجه الواقع بعقلنة المراقب المدرك لكل الجزئيات والتفاصيل معبراً عن التوتر الناتج من الاختبار الواعي لمظاهر الواقعية والتصوير الممتع، اذ إن السوبرياليه قد التقت مع التوجه العام للفن المفاهيمي (فن الفكرة) من خلال مشتركات عدة أهمها : اختيار الموضوع وكذلك طرق المعالجة التي تعبر عن رغبات الفنان وانتقاداته الساخرة في الغالب "، فضلاً عن ذلك إن كلا منهما كان ينظر إليه من حيث هو مبدأ موضوعي، ولا يتناول الحقيقة مباشرة بل يحاول إعادة إنتاج ما يبدو في الظاهر رسماً أو نحتاً واقعياً، أي بمعنى إن الفن المفاهيمي وكذلك الفن السوبريالي قد حاولا من خلال استخدام أو توظيف إشارات الواقع ذاتها، خلق واقع جديد غير موجود ومن بين الرسامين الذين ولعوا بأعمال السوبريالية (ريتشارد ايستيس) و (رالف، كوينغ) و (دان هاتسن) وآخرون، وهكذا فأن السوبرياليه تجلت تمثلاتها بآلة التصوير الفوتوغرافي التي تثير الدهشة في داخل المتلقي لدقتها العالية المفرطه في طريقة نقل الصورة لما يناسب طبيعة الهدف في توظيف تقنية ونوع الصورة للوصول الى مايوازي السوق التجاري و توظيف الاعلان والدعاية عن السلع، ويسعى التعبير في السوبريالية الى تسجيل ادق التفاصيل لأظهار الموضوعية العالية في هكذا اعمال فنية.

الفن البصري Op Art :

مصدره (Optical art) : حركة فنية ظهرت في بداية الستينيات من القرن العشرين يحاول فيها الفنان خلق انطباع حركي على سطح الصورة عن طريق الخداع البصري وهي مشتقه من الفن البصري وتسمى بأسمه وهناك من يطلق عليها (الشبكي) نسبة الى (شبكة العين) ومن فنانيها (فيكتور فازاريلي) و (بريجت رايلي) و (جوزيف البرز) ولقد تميزت الاعمال الفنيه في الفن البصري (OP Art) بأعتمادها التأثيرات المرئية البراقة او المحتدمة التي تنشأ عن تنظيم الاشكال والخطوط، وهكذا اعمال تتطلب تفاعلاً اكثر مباشرة مع المشاهد لان عيني المشاهد تشكلان جزءاً حيوياً من مكونات العمل ومع ذلك فاللوحة تبدو كأنها تتحرك او تتغير للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاتها، ان الفن البصري انعكست فيه الوجهة الهندسية بخصائص حملت معها المضمون المستقبلي معتمداً على وسائط عقلانية بهدف اظهار التمثل الديناميكي في الشكل، وباتت اثار اللون البصرية والعلاقات الفيزياوية موضوعاً للفن، لقد سعت قدرة التمثل والتصوير الجديد الذي ساهم كعنصر اساسي في تعزيز الفكر المستقبلي والذي حملت في طياته فكرة الحركة، المرونة، السرعة، المقياس الواضح والضخم، ولقد تجسدت هذه التصورات في تشكيل ما بعد الحداثة، وتعد هذه التصورات مستقبلية في ما تحمله من اثارة وايهاماً بصرياً، بل تعتبر عقلانية للفرص المفتوحة الواسعة امام تجارب حسية معتمدة على مصادر ميكانيكية وديناميكية في كل اجزائها وغنية بجماليتها النقية التي تكمن في خطوطها الدقيقة.

حركة الفلوكسس Flox Movement

حركة في الفن بدأت مابين عام 1961- 1962 وازدهرت خلال الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرف وفي لغات غربية تعني الدفق والتغيير، اما معنى (Fluxes) في الانكليزي فلها استعمالات مختلفة وتعني (حالة التغير المستمر) ومن فنانيها (جوزيف بويز، ري جونسن، جورج كيج... وآخرون) فالفنان فيها اصبح انسان عادي لانها ترى ان كل انسان هو فنان في الواقع وكل ماينتجه او يخرج منه

هو عمل فني ولابد من الاشارة الى ان الفلوكسس ضد كل مايتعلق بالاتجاهات المتداوله والتي عدت ملكية حصرية للمتاحف وجامعي التحف وضد النظام البرجوازي الذي ينتج فناً محصوراً في طبقه نخبوية تنفصل عن بقية المجتمع والحياة الشعبية، فناً يمتاز ببساطته والتعبير عما هو هامشي وزائل، ومن اهم فناني هذه الحركة (ايف كلاين) في فرنسا و(بيرومانزوني) في ايطاليا وكان لفعاليات كل منهم دوراً كبير وممهد لهذه الحركة، فقد لجأ (كلاين) الى كل شيء يستطيع التعبير به عن قناعته وتبنى طرائق غير تقليدية لأنجاز اعماله الفنية وفي نظره يمكن رسم اللوحة بكل شيء، تحت اليد، بفعل النار على القماشة او بواسطة قطرات المطر او بتوجيه فتيات عاريات ملطخات بصبغة زرقاء ليلقين بأنفسهن على قماشة مطروحة ارضاً، وهكذا فأن اعضاء هذه الحركة رفضوا الاهداف الجمالية البحتة وتنوعت فعالياتهم لتشمل ملصقات جاهزة من صحف وغيرها، ادوات موسيقية صامته، قصائد شعرية، فالحوادث (الفعاليات) التي يقوم بها الفلوكسيين لا يمكن تسويقها مثل السلع الفنية القابلة للبيع داخل القاعات في النظام الرأسمالي لانها تحصل خارج قاعات الفن لتصل تكنولوجيا تعبيرها الى عامة الناس، فهي تهدف الى اطلاق الفرد من كل عوامل الكبح المادية والعقلية والسياسية فقد اكدت على فعالية الفن اكثر من التأكيد على نهاية الانتاج الواقعي لموضوعة الفن، فقد وسعت الفلوكسس مدى التجريب الفني وهدف تعبيرها الى شيوع المزاح والعفوية بخروجها عن التقاليد الفنية وكل القواعد الكلاسيكية في الرسم والتأكيد على حرية الفنان في التعبير فضلاً عن استخدام الفنان مختلف الاساليب كالسخرية الاحتجاج والمعارضة.

فن الحد الادنى (الفن الاعتدالي) Minimal art

ان ردة الفعل على التعابير العبثية والفوضوية لجماعة الفلوكسس قادت الحركة الفنية في السنوات الاخيرة من الستينيات نحو رؤى تكنولوجية جديدة غايتها العودة الى النظام والتقيد بنوع من الشكلانية، فهو موجة اطلقت فن (الاختصار) ومن اهم دعاتها (دونالد جود) الذي تخلى تدريجياً عن التصوير ليتحول الى النحت، وقد وجد (جود) انه مهما بلغت اللوحة من التجريد والبرودة كان

ايحاؤها بالمدى الفضائي معدوماً وفن النحت في نظره هو البديل لأنه اكثر جذرية ويقوم على المساحات والاحجام الهندسية، لقد عرف الفن الاعتدالي بفن النحت وهذا يعني انه لا توجد فوارق مابين الرسم والنحت كما ان له مسميات وتوصيفات شتى كرس فيها على الفكرة بدلاً من العمل ذاته كشيء وفي جميع الحالات كانت توضع اعمالهم النحتية مباشرة بدون قاعدة على الارض او تعلق على الجدران ولابد من القول بأن الفنانين الاعتداليين ينطلقون من التحولات الشكلية والتي تمثلت بتحول المدى الفضائي او زواله نتيجة للتركيز على سطح اللوحة والتخلي عن علم المنظور إذ إن العمل التشكيلي المنتمي الى تيار الحد الادنى في الفن يثير تعبيراً فنياً واعياً وحاداً بالزمن الذي نقضيه امامه وننفقه في تأمله لان تأثيره يعتمد على تنامي وعي المشاهد بنفسه في حضور العمل وإدراكه لحضوره الذاتي أي ان معنى العمل يعتمد تفسير المتلقي معلناً عن موت المؤلف وميلاد القارئ، والإيهام بالعمق لذلك فأن الطابع اللاشخصي للهكذا اعمال يتجلى في تكريس الفكرة بدلاً من العمل ذاته كشيء، في نهاية الستينات حصل تحول في الحركة الفنية نتيجة ردود الفعل ضد حركة الفلوكسس وعبثيتها لصالح العودة الى النظام والى نوع من الشكلية (Formalisme) التي استبعدت المسائل الخارجة عن نطاق الفن، وهي عودة لبعض الافكار الحداثية والخروج من بعض دعاوي افكار مابعد الحداثة، بمعنى ان الفن شيء يناقش فقط بتعابير ملازمة له ومرتبطة به وهو ما تشير اليه حركة (الفن الاعتدالي) أو(فن الحد الأدنى) (Minimal art) التي نشأت في امريكا عام 1965، وقد اطلق هذا المصطلح من قبل الفيلسوف (ريجارد وولهم) ليصف نوعاً خاصاً من فن القرن العشرين ذات محتوى فني واطيء، وتذكر (باربارة ريس Reys) الناقدة الفنية، ان النوعية العامة المميزة لفن الحد الادنى يمكن تحديدها في عمل النحاتين الامريكان الذي عرضوا اعمالهم في متحف نيويورك وتتميز تحديداً :

1- بالتجريد الكامل	2- النظام
3- البساطة	4 - الوضوح
5- مصنوع في معمل	6- درجة عالية من اتقان الصنع

7 – ضد الخيال، بمعنى ان العمل الفني يستمد معناه مما يمثله، أي ان العمل الفني يتم اكتشافه بشكل مباشر من خلال المظهر الذي يقول بمفرده كل شيء من دون حاجة الى الخيال او بمعنى آخر ان دلالة الموضوعات الجمالية المتمثلة يجب ان تقرأ على سطح العمل الفني ذاته، مما يعني ان للخيال وظيفته التي تبقى محصورة داخل حدود مظاهر العمل الفني، وليس كصورة متخيلة، فالصورة المتخيلة توجد على نحو مغاير للوجود الذي توجد عليه الاشياء لانها ليست شيئاً موجوداً وجوداً واقعياً وانما هي توجد بوصفها غياباً أي وجوداً لاواقعياً على رأي (سارتر)، ان الفنانون الاعتداليون ينطلقون من التحولات الشكلية التي حصلت في مجال التصوير الزيتي منذ التكعيبية والتيارات الفنية اللاحقة ثم الرسم الامريكي في الخمسينيات هذه التحولات تتمثل بتحول المدى (المنظور) الفضائي او زواله للتركيز على سطح اللوحة (التسطيح) والتخلي عن علم المنظور والايهام بالعمق، هذا التطور سيقود في نظر الاعتداليين الى التخلي تدريجياً عن مظاهر الرسم الخاصة لصالح المادة (المساحة وقاعدتها) وتوضيعها مع جماعة (الحوامل والمساحات) (surfaces—supports) وعليه فأن جميع العلاقات التي ستقام بين الفن الاعتدالي والرسم ستحددها الآليات المفترضة لنظرية تطور الفن كأختزال عصري فالرسم الاعتدالي هو الرسم الذي جعل هذا الاختزال العصري جذرياً ، ولقد اكتفت الفنانة (جوهانسون Gohanson) بأن قسمت لوحتها الكبيرة (2.59×8.53م) الى قسمين بأتجاه الطول بواسطة خط اسود عريض، كما اكتفى(جوباير Copaire) ان يوضح اطراف لوحته ذات المساحة الرمادية الفاتحة المتجانسة بواسطة اطار ذي لون قاتم، اما الرسام التجريدي لمدرسة نيويورك (أي دي رينهارت) فأن ايديولوجيته تتوافق مع تلك الخاصة بفناني الحد الأدنى، وكان يكن الازدراء الكامل لفن النحت وانه عرفه مرة بأنه " شيء ترتطم به عندما تستدير لتنظر الى لوحة فنية "، وخلال سني حياته الأخيرة انتج (رينهارت) سلسلة من اللوحات التي

كانت متشابهة في الهيئة وجميعها بقياس خمسة اقدام مربعة واحتوت صورة هيئة الصليب البسيط وعرفت باسم " العمل التصويري الاخير " و" العمل التصويري الاسود " " Black Painting " تلوينها كان داكناً جداً وان اختلاف اللون والنغمة بين اجزاء الصورة طفيف جداً اذ تبدو من النظرة الأولى بأنها طليت باللون الاسود ولكن لو امعنا النظر فيها لوجدنا فارقاً او تلاعباً لونياً بمنتهى الدقة.

الفن المفاهيمي Conceptual Art

فن يعنى بنقل الفكرة او المفهوم للشخص المتلقي وقد برز هذا الفن بوصفه حركة فنية في الستينيات، وقد استعمل تعبير (فن المفهوم) في سنة 1961 من قبل (هنري فلانيت) لكنه استعمل بنظام مختلف من قبل (جوزيف كوسوث) وجماعة (الفن – لغة)، ويشير مؤيدو هذا الفن بأن الانتاج الفني يجب ان يخدم المعرفة الفنية وان الموضوع الفني لا يكون نهاية لنفسه ذلك ان الفن المفاهيمي يعتمد على النص والشرح او المقاله التي تحيط فيه، كما ان المفهوم في الفن المفاهيمي هو الجانب الاكثر اهمية في العمل الفني ثم تتخذ القرارات اولاً وبعدها يكون التنفيذ آلياً وتصبح الفكرة هي آلالة التي تصنع الفن ويمكن القول بأنه حالة تحويل فكرة معينة وجعلها ملموسة أي ادخال عملية القراءة في سياق الفن البصري وتحويله الى فن ثقافي فلسفي علمي ووجودي، ولقد اصبحت وظيفة الفن المفاهيمي النهائية لاواخر القرن العشرين ذات غنائية لونية ترتقي الى مستوى التقليد البصري والذهنوي وبدت اللوحة المفاهيمية وكأنها اضمحلت وحلت محلها لوحة تبدوا للوهلة الاولى وكأنها استعارة تعبيرية مع ابقاء أي تأليف موضوعي تعبيري فأصبحت هكذا اعمال حدسية تتضمن كل العمليات الفكرية دون ان يكون لها أي هدف كونها متحررة من المهارة الحرفية لدى الفنان فأصبحت الفكرة الهدف الاساسي بدلاً من العمل الفني وقد شغلت الفن المفاهيمي اتجاهات عدة فأصبح ينضوي تحت لوائه العديد من الممارسات الفنية ذات البعد المفاهيمي متمثله بـ (الفن – لغة، فن الجسد، فن الارض) وقد استهدفت الابتعاد عن العمل الفني التقليدي وبدلاً من اللوحه استعاض الفنان

بالمفاهيم والافكار والمعلومات التي تمس الفن، أذ يعد الفن المفاهيمي احياء لأفكار قديمة (حداثية) اعلنها (دوشامب) عندما اهتم بالافكار اكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي ،، ان محاولة رؤية جديدة للواقع واحكام ربط الفن والحياة فضلاً عن محاولة الفنان التحرر من كافة الوسائل ؛ توجه الفنان مباشرة نحو اكتشاف ذاته والعالم ويتحرره من الاشكال التقليدية للفن والتوجه نحو " العمل المباشر بمادة العالم " ليقدم ادراكاً جديداً لهذا العالم، ومفهوماً جديداً للفن، فمع الفن المفاهيمي تصبح الفكرة الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني نفسه أي ان الفنان المفاهيمي يمثل مرحلة من النشاط مابين الفكرة والنتاج النهائي لتشكل الجزء الأهم في عملية صناعة الفن :

(الفنان) الفكرة الذهنية ← العمل الفني← الناتج النهائي (المتلقي)

ان الفن المفاهيمي شأنه شأن جميع الاتجاهات التي سادت حركة الفن في العالم بعد الحرب العالمية الثانية، كانت احياء لافكار (دوشامب) عام 1917 ففي تلك السنة اعلن انه يهتم بالافكار اكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي، اذ اخذ مرحاضاً ومهره بتوقيع (د. موت) وقدمه كقطعة فنية (نحت) تحمل اسم نافورة الى معرض كان يشترك هو في تنظيمه ويمكن ان نشير هنا الى تداخل فن الادب (الكتابي) مع الفن البصري، فالافكار والصور المستثارة في ذهن المتلقي هي نفسها التي تثير الكتابة والسياقات الادبية والصور التي يدركها " المتلقي " وهي اكتشاف فكرة وليست خلق اشكال بصرية متخيلة من قبل الفنان تعمل معادل بصري ووجداني للمفهوم او الفكرة التي يحاول الفنان التعبير عنها، فالأعمال الفنية هذه لا تعتمد الاشكال البصرية الرمزية وانما الكتابات التي لا تمثل بحد ذاتها كأشكال أي معاني رمزية وانما تثير السياقات المعرفية المختلفة كما تستدعيه الكلمة او الكلمات من صور ومعان مختلفة.

الفن لغة :

نوع من الفن المفاهيمي تبناه مجموعة فنانين كانت لديهم اعمال مشتركة وان جماعة (انجلو – امريكية) الممثلة للفن المفاهيمي ترى ان هدف الفن يستعاض عنه بالتحليل، واللغة حسب مفهومهم هي الوسيلة الاكثر ملاءمة للبحث في طبيعة

الفن، أذ تمثلت اعمالهم بنماذج لغوية وقد مارست جماعة (الفن – لغة) الفن لانه وسيلة تساؤل حول وظيفته كأستعلام حول الفن نفسه وكطريقه جديدة للمعرفة، فالعمل الفني في نظر (كوزوث) هو الثنائية القائمة بين (فن – لغة) : وهو نقطة التقاء بين عدة مناهج اتصالية (الصورة واللغة) تلتقيان عن طريق الكتابة – الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية – أي أن الفن انتقل من شكل اللغة إلى اللغة نفسها ويقول(كوزوث) : (أن الفن لغة، وان الأعمال الفنية كانت حروف الجر بالنسبة للغة..) أذ لجأ الفنان المفاهيمي الى اللغة لانها اداة لتوصيل الفكرة التي اصبح يعبر عنها بأستخدام الكتابة بدلاً من الصور لنقل فكرة، شعور، او وجه انساني وهذا يعتمد على جرأة الفنان وقدرته على استكشاف الاشكال التي تعبر عن الفكرة وهذا مافعله (كوزوث) في لوحاته ليجعل للمتلقي الدور الاساس في اكتشاف الفكرة التي حاول الفنان التعبير عنها، وقد ارتبطت فكرة المفهوم بالمعلومات والمواضيع والاهتمامات التي لا يمكن بسهولة ان يتضمنها موضوع واحد ان اغلبها تنقل بواسطة صور فوتوغرافية، مخططات، وثائق، خرائط افلام فيديو وبواسطة اللغة نفسها ونتيجة هذا هو نوع من الفن غير مبال بالشكل الذي أخذه، اما وجوده في اذهان الفنانين والمستمعين فأنه يتطلب نوع من المشاركة الذهنية من قبل المتلقي.

فن الجسد Body Art :

احد اتجاهات الفن المفاهيمي يهتم بممارسة التزيين على الجسد الانساني والرسم عليه بأشكال مختلفة من قبل بعض الفنانين المستخدمين لهذا الفن فقد لجأت ما بعد الحداثة الى الجسد لتعيد اليه الاعتبار وتفسح المجال لرغباته ولذاته التي اسكتها العقل فيكون البعد الجمالي هو صورة ما بعد الحداثة، فأصبح الجسد أصل الفلسفة وأصل النشاطات السياسية كافة، وقد عرف فن الجسد بفن السلوك ايضاً، وقد اعتمد على الجسد الانساني كمادة للعمل الفني والاستعاضة بجسد الانسان كبيدل للعمل الفني بدلاً من اللوحة لتصوير فن الرسم بالتخلي عن كافة المقاييس الاخلاقية والجمالي إن إستعمال الجسد كسطح تصويري يأتي إستجابة لفعل الفضح والتعرية الذي تحاول التقاليد الفنية الما بعد حداثية الاشتغال من خلاله على منطقة جديدة من الثقافة، فبدلاً من ثقافة

الرومانسية التي يسخر من أجلها الفن في الفترة الحداثية، حدث تحول خطير بإتجاه إستعمال الفن كوسيلة للترويج عن ثقافة الإستهلاك التي هي قوام الحضارة المادية المابعد الحداثة، وكان لفن الجسد والأفاق التي يمكن له أن يفتحها أمام تجارة الموضة والجنس ومساحيق التجميل والتي تشكل حافزاً مهماً لتنامي هذا الفن والوصول به إلى أقصى حالات التطرف جراء الرغبة في التنوع والتجديد، ومن ثم تحقيق اكبر هامش من الربح، وبهذا يرى البعض إن الفن ينقلب من حالته الوجدانية الرومانسية الى حالة من القبح والبشاعة في ضوء التكنولوجيا، وهناك عدة اساليب استخدمها فنانوا الجسد لأخضاع جسدهم الى نوع من الاهانة حسب قول الناقد الفني (رايتر) كأحتراق الجسد من حرارة الشمس كما فعل الفنان (اورنهايم) او رسم النقشات على الجلد بتخطي القواعد والمفاهيم الفنية، فالجسد الطبيعي في ظروف ما بعد الحداثة قد اختفى سلفاً ومانحس به ماهو جسداً يمثل محاكاة فنطازية ساخرة لبلاغيات الجسد لتحريض الجمهور وتحريكهم بعنف مما جعل الجسد يمثل سلعة استهلاكية او رأسمال يمكن استثماره في العالم الاستهلاكي الرأسمالي من خلال تلوينه والرسم عليه بأشكال مختلفة وافكار شتى وبأسلوب مادي للسخرية من الجسد ومحاولة احداث صدمة لدى المتلقي والتعبير عن الحرية الجنسية وجمالية الجسد، اذ تعددت الاساليب المتبعة لتكنولوجيا التعبير الفني كأن يكون الرسم على الجسد بأسلوب الكتابة على الجسد او اسلوب اللصق او اسلوب العلامات والرموز او اسلوب المهرجانات الشعبية إن فن الجسد مثل قفزة تطورية في مضمار التيارات الفنية المابعد حداثية عندما تم توظيف الجسد الانساني في أعمال فنية ذات مضامين ودلالات تحاول بث خطاب جمالي وفكري، مع احتفاظه بالطابع الإبتكاري، الإبداعي المتسم به الفن المابعد حداثي كرائد للنهضة التقنية والخاماتية في الفن.

فن الارض Earth Art :

نوعاً من الفن المفاهيمي اخذ مسمى اخر هو(الفن البيئي) لان التعبير للعمل الفني يتداخل مع البيئة المحيطه ويشترط وجودها، فقد وصف فن الارض اعمالاً فنية تستخدم المواد في الطبيعة بـ (الارض، والصخور، التربة، والثلوج) وكل

اعمال الهواء الطلق ولهذا اكتسب شهرة شعبية واسعة في الولايات المتحدة الامريكية، ومن اهم فنانيه (روبرت سميثسون) واخرون ينصب اهتمامهم على الامكانيات التشكيلية للتقنيات الاثرية منها (شق الارض، الحصى، الحجر، الصخور) اذ إن أعمالاً مصممة من مواد غير صلبة وسريعة الزوال مثل (النشارة، قطع من اللباد، الطحين، اللثى (عصارة الشجر)، الثلج وحتى عرانيص الذرة) كانت مثار إهتمام الفنانين، بالمواد وطرح الموضوع، كبديل عن العلاقة المتبادلة مع الأشكال التقليدية وتطبيقاتها في المعارض، والتي دفعتهم فيما بعد إلى الإهتمام بديمومة المادة رغم قابليتها على الحركة، فجاءت مقترحة تنفيذ تصميمات أرضية ضخمة، كانت معروفة خلال الصور الفوتوغرافية في الأجزاء البعيدة من المناطق ذات المناظر الطبيعية اذ ان فن الارض او الاعمال الترابية تعود الى بداية السبعينيات وسمي بعضهم هذا النوع بـ (الفن المستحيل) فيما يجد الناقد الفني الامريكي (ديفيد الى شيري) ان الفن المستحيل يتمثل بأشياء ذات ابعاد ضخمة من المستحيل عرضها في المتاحف وقاعات العروض ومن الصعب جمعها كأرض مليئة بالملح، صناديق مليئة بالاحجار، قاعة مليئة بالاوساخ، وتركزت نظم التعبير على الطبيعة بطريقة يمكن مشاهدتها كشكل معاصر من رسم المناظر الطبيعية وتصويرها فوتوغرافياً، اذ ان فن الارض (Earth art) او الاعمال الترابية (Earth Works) تعود الى بداية السبعينيات، و فنانوا الارض نبذوا التعقيدات المتعلقة بالاستوديو وقاعات العرؤوض واتجهوا مباشرة نحو الطبيعة، واشروا التحول بعيداً عن التأكيد النحتي على المواد الحقيقية المشتقة من جماليات الحد الأدنى بأتجاه التوصيل الاكثر صورية الذي فيه نقشوا تصاميمهم على سطح الأرض، وتأثروا بالاعمال المدنية والهندسية التي تقام لشق وتسوية الاراضي وانشاء الطرق الحديثة والحدائق والمتنزهات، اذ بدأت شعبية فن الأرض (التربة) مع عادة طمر مادة حبيبية على ارضية القاعات الفنية، فـ(والتر دي ماريا) قام بفرش 1600 قدم مكعب من التربة داخل قاعة العرض مغطية مساحة الارضية كلها، والفنانون امثال (روبرت سمثيسون، ميشيل هيرز، كارل اندري، ريجارد لونك) اصبحو مهتمين في الاحتمالية النحتية من الحفريات التي حصلوا منها على الحصى والصخور والتراب وبمساعدة البلدوزرات او الديناميت ومكائن

الحفر العملاقة تؤكد عظمة الاعمال الترابية والحفريات، مرقب (لويس) كان يعرض (230) قدماً واستغرق عدة اشهر لبنائه، وحاجز الماء الحلزوني (لسمثيسون) تتكون من الصخور المطمورة في المياه الضحلة في بحيرة (كريت سولت) في (يوتاها) وكان بطول(1500) قدم، وخطوط (دي ماريا) المؤشرة بالطباشير بطول (ميل واحد) في الصحراء، ورسم (لونك) خطوطاً في العشب بالمشي رواحاً ومجيئاً ويقطع رؤوس الازهار، وقطع (دنيس اوبنيهايم) قنوات مقوسة في جليد البحيرة المتجمدة وعمل نماذج ذات مقياس كبير بالمراقبة والزرع والحصاد للمنتجات الحقلية، مثل هذه الاعمال يمكن ان تكون مقبولة في تماميتها فقط من الجو بسبب حجمها الضخم او بسبب مواقعها المعزولة، لذا كان من الضوري بالنسبة لفناني الأرض استخدام الطائرات مما ادى الى نتائج مأساوية في بعض الأحيان، ومعظم امثلة فن الارض ليست قابلة للنقل، فهي تصاميم وافكار بصرية وشكلية للبيئة وبطبيعة تشابه تماما ما يقوم به المهندسون والمصممين للمتنزهات والطرق والحدائق التي عرفت منذ عقود طويلة، ولم تكن فيزياوياً قابلة للوصول لاغلبية الجمهور في المدن، لذا لجأ فنان الارض الى الوثائق على شكل خرائط وصور فوتوغرافية، كتيبات اشرطة الفديو...الخ.

الفن الكرافيتي Graffiti Art

يعد الفن الكرافيتي من الفنون الهجينة ويعني الخدش مشتق من الفعل (Craffiare) أي ازالة طبقة من السطح الخارجي لجدار ما لأظهار الطبقة الداخلية، ويعد مرحلة من الفن ظهرت في مصر القديمة ويشمل المعطى التعبيري للفن الكرافيتي كل الاعمال التي تضم رسوماً او علامات او انماطاً من الشخبطه او الرسائل الكتابية او بطاقات التعريف الشخصية والمصبوغة على قطع من السطوح الخارجية لجدار ما او القطارات وعربات النقل او السيارات والمرسومة بشكل متعمد وبدون موافقة الرقابة الفنية، اذ ان الفن الكرافيتي تعبير لغوي يتألف من اشارات مشخبطة بصيغة كتابات موجهة الى مجموعة متلقين هو الرسم على الجدران العامة او الخاصة بأستخدام ادوات خاصة بطرق

فنيـة وبمسـميات مستهدفة وتعبير حر من اشخاص مجهولين، وقد وردت كلمة graaggio الايطاليـة ـ في قـاموس ويبستـر وتعني الخربشة او الرسم بعجلـه، لقـد اتصـل الفـن الكـرافيتي بكـل التخطيطـات العشـوائية البسـيطة الـتي يحـدثها الاطفـال على جدران منـازلهم او على الارضيات لأداء كل مـايجول ـ في خـاطرهم مما جعل النظام التعبيري للفن الكرافيتي يتسم بسرعة القراءة وسهولة التعريف بالفنان مهما تنوعت المعالجات والتطورات، اذ تمثل حالة افصاح عن حوار الانسان مـع ذاتـه او مـع الاخـرين مـن خـلال الرسـم علـى الجـدران او ممارسـة الكتابـه فأصبحت الجدران تعكس رغباته واحتجاجه وتحديه للمجتمع قاصداً شد المتلقي عن طريق مخالفته التقليدية بكل ماهو غريب، وهكذا تميزت الاعمـال ـ في الفن الكـرافيتي بشـعبيه ودعائيـة وسـرعة ـ في الانجـاز والـزوال وهـذا جعلها تقترب من السلع التجارية فأكتسب الكرافيتيون شهرة عالمية لان الشخبطه التي انتجوهـا كـانوا يرونهـا لوحـات فنيـة حقيقيـة، ولقـد استخدم الفنـان الكـرافيتي ـ في عملية بنـاء تشـكيلاته الفنيـة، أسـاليب تعتمـد تقنيـات متعـددة، منهـا الـرش (الـرذاذ) أو التقطير بواسطة الطلاء اللوني أو استخدام أجهزة يدوية مثل الـرولات أو المسـدس البخاخ، وميكانيكية مثل الآلات المستخدمة للحفر وإحداث الخدوش الغـائرة ـ في الجـدار، وهنـا لابـد مـن الإشـارة إلى إن تنـوع أو اختـلاف السـطح الـذي ينفـذ عليـه العمـل الكـرافيتي يلعب دوراً مهمـاً ـ في عمليـة اختيـار التقنيـة المناسـبة وكـذلك ـ في عملية تحديد الكيفية التي يتم فيها بناء مفردات الشكل الفني، وقد ظهـر الفن الكرافيتي ـ في ثمانينات القرن الماضي كنوع من الفنون الهجينة وغير النقية والـتي كان ظهورها كأنعكاس مباشر لوضع اجتماعي اقل مـا يقـال عنـه، بأنـه بـائس يعاني فيه الإنسان / الفنان من الكبت والحرمان والفقـر، ليـأتي أحتجاجـه عبـارة عـن تعبيريـة فنيـة رافضـا لكـل الأنظمـة والقواعـد والاعـراف الاجتماعيـة الى حـد اتهامـه بالتـدمير والتخريـب ممـا جعـل هـذا الفـن يقـف ـ في مواجهـة السـلطات الحكوميـة وسـلطات المؤسسـة الفنيـة، ولكـن بعـد ذلـك تم احتـواء وتـدجين هـذا الفـن والفنـان ضـمن بنيـة النظـام الرأسمـالي والاسـتهلاكي الأمريكـي وهـو مـا يتماشى مع افكار وفلسفة مـا بعد الحداثة ـ في سـعيها الى ابراز وتأكيـد الهامش والمبتذل وجعله ـ في بؤرة الاهتمام، اذ ان أعمال الفنان الكرافيتي تحـاكي الحياة

التي يتنسب اليها والتي استثنى منها او ابعد عنها ولكن تلك المحاكاة لم تكن كلها مباشرة وحرفية بل جاءت نقداً لاذعاً وهجوماً عنيفاً على تسارع الزمن والانقلابات الحياتية ، فلم يجد(الفنان) الكرافيتي ملاذاً سوى الاختلاس الذي يتخذه منهجاً عاماً لمعالجة وسائله التعبيرية الغاضبة والساخرة – والوعظية احياناً والتي نفذها بتقنيات ترافيكية متنوعة مثل الرش والدهان والسكب وغيرها مما يمكن اعتباره منهجاً خاصاً به ، ان هذا الفن ظاهرة تختلف عن كل انواع الكرافيتي الاخرى ماضيها وحاضرها فقد بدأت هذه الظاهرة في الستينات عندما قام المراهقون من مدينة نيويورك بكتابة اسماء مستعارة لهم على جدران بعض الابنية في المدينة محققين شعبية واسعة في طرقات المدينة وكان من بين تلك الاسماء تاكي 183 : Tak من مانهاتن ومئات الشباب الذين تبعوه، ان فن الكرافيتي ظاهرة (حضارية) فريدة من نوعها وجذابة في تميزها الاجتماعي وأهميتها الفنية لأن هذا الفن استطاع الخروج من الأنفاق والدخول الى المعارض والمتاحف الرئيسية في العالم ، ان الفن الكرافيتي وما بعد الكرافيتي نشأ كغيره من الفنون المعاصرة الاخرى بأعتباره ردة فعل قوية ضد التقليلية (الحد الادنى) (Minimalism) ونقائيتها الشديدة ، فهو من اكثر الانماط الكرافيتية غير النقية ، اذ تزامن ظهور الفن الكرافيتي مع ظهور البريك دانسنج (رقص البريك) (Break Dancing) وموسيقى الراب (Rap Music) وتتألف من عناصر الـ (Hip Hop) الذي اصبح تعبيراً درامياً ابداعياً في اوائل الثمانينات، وان الفنانون كما وصفتهم ليفين (1988) فهموا المعطيات البصرية الشائعة للقرن العشرين والتي مثلها راقصو البريك دانس في حركة القدمين الجميلة والتفات الرأس والحركات المفاجئة والتي ظهرت في الأعمال الكرافيتية بأشكال وصور وكتابات كثيفة ومتدافعة والوان قوية وأحجام ضخمة كما هو الحال في فن القطار Train art أضافة الى تأثيرات الفراغ ومسطح اللوحة في التعبيرية التجريدية ، وكغيره من الفنون والحركات الفنية لم ينشأ الفن الكرافيتي اعتباطاً او مصادفة إذ أن له جذوراً شكلية تتضمن عناصر وتقنيات ومعالجات وجذوراً ضمنية تحمل مواقف وغايات وطموحات كبيرة وكغيره من الحركات

الفنية ايضاً فأن له علاقات يمكن الكشف عن ارتباطاتها بالسلوك الانساني من جهة وبتاريخه الفني من جهة اخرى فقد تلتقي جذور هذا الفن بما يأتي :

أولاً : بطبيعة تطور الانسان في مراحل نموه المختلفة فمن التخطيطات العشوائية البسيطة التي يحدثها الاطفال على الجدران والأثاث والأرضيات والورق وما يتوفر لديهم من وسائط غير متناسبة لأداء ما يجول بخاطرهم الى الرسومات الكرافيتية التي تمتلئ بها السجون وجدران المصاعد الكهربائية والحمامات (المرافق الصحية) وأرصفة الشوارع وجدران الأبنية وخاصة النائية منها والمنعزلة والتي يقوم بفعلها الاطفال والمراهقون والناضجون أحياناً.

ثانياً : ان جذور الفن الكرافيتي ممتدة وظاهرة في كل التاريخ الفني منذ ما قبل التاريخ وحتى اللحظة الحاضرة إذ تتضح علاقة الفن الكرافيتي بالفن البدائي وخاصة الخربشات الأثرية التي ظهرت في الحضارة الرومانية القديمة وحضارة بومباي من خلال قواسم مشتركة تمثلت بالبساطة والتلقائية وسرعة التنفيذ والمهارة التنفيذية، وكل هذه السمات هي من يتصف به فن ما بعد الحداثة، اما علاقة الفن الكرافيتي بالفن الحديث فكانت علاقة اكثر قوة ووضوحاً بتعدد مستوياتها اذ تمثل **المستوى الاول**: بالتجاوزات التي مارسها اشهر فناني الحداثة، فالفنان (مارسيل دوشامب Marcel Duchamp) (1887-1968) مثلاً سمح لنفسه بتجاوز كل الاعراف والتقاليد الفنية السائد وكذلك معايير المؤسسة الفنية عندما استخدم منتجات جاهزة الصنع كأعمال فنية مثل عمله النافورة (المبولة The faintain 1917) والذي وقعه بأسم مستعار هو (M. Muth) استجابة لشروط المؤسسة الفنية للموافقة على عرضه فيها، فالاسم المستعار يرسم علاقة واضحة مع المنهج الذي سلكه الفنانون الكرافيتيون الذين يستخدمون اسماء مستعارة بأعتبارها هوية معرفة عليهم وسواء حصل على هذا المنتج عن طريق الشراء او عثر عليه (Faund object) فأنه لجأ الى الاستعارة او بمعنى اكثر معاصرة (الاختلاس المشروع) وهذا ينطبق على عمله الذي اعتمد على أستعارة (لوحة الموناليزا 1919) مضيف اليها الشوارب لتكون من اعماله المشهورة اذ لا يختلف هذا الفعل كثيراً عن فعل الاختلاس الذي يقوم به فنان كرافيتي عندما يضع اسمه على قطارات الانفاق، اضافة الى العلاقة الواضحة

بين مفاهيم الحركة المستقبلية ومفاهيم الاعمال الكرافيتية المنفذة على عربات القطارات التي تسافر بالعمل بسرعات عالية جدا من يجعل منها عملا مستقبلياً بتعامل مع الحركة بأعتبارها مفهوماً تشكيلياً، ويتمثل **المستوى الثاني** : بالظروف النفسية والحياتية ومردوداتها التعبيرية التي ظهرت في الحركات التعبيرية والوحشية والسوريالية والتعبيرية التجريدية، والفن الشعبي (POPART) وغيرها من الحركات التي مثلت الاتجاه السائد الاخر في الفن الجديد وهذا البعد التعبيري منح الفنان الكرافيتي فرصة رؤية الحياة من حوله بعين فاحصة وموقف احتجاجي رافض لكل المقاييس المؤسسية، اما **المستوى الثالث** : فهو المستوى الفلسفي الذي تمثل في الجدل القائم حول ماهية الفنان وماهية العمل الفني بعد ظهور الفنون اللاموضوعية والفنون المفاهيمية وخاصة الفنون التي تغيب عنها المهارة الحرفية للفنان، و بعد ظهور فلسفات النص المفتوح او ضد النظرية وهي مفاهيم فتحت المجال امام أي شخص ان يكون فناناً او أي عمل ان يكون فناً، وبخصوص علاقة الفن الكرافيتي بالفن المعاصر فهي علاقة ارتباطية وثيقة، لانه فن ينتمي الى الفن التعبيري الجديد (Neo Expressionism) او السوريالية الجديدة (Neo Sarerealism) من حيث موقفه من نقائية الفن التقليلي (فن الحد الادنى) (Minimal. art) ومن حيث سعيه الى التحرر من كوابح الحداثة من خلال التاكيد على الايماءات الواضحة، والمقياس الضخم والمضمون الاسطوري، والتجديدات الثورية وكذلك الصور الفنية البدائية كما هو الحال في اعمال الفنان كيث هارينج (Keith Haring) كما ان الفن الكرافيتي له اتصالاً قوياً (بالفن الضوئي) (والفوتوغرافي) الذي ظهر من الفن المفاهيمي والذي اوجد مصاهرة قوية بين الصورة والنص الكتابي والتي دخلت في علم الاشارات السيميولوجيا حيث تناولت هذه الاعمال كما يبين (جانسون. H. 1995W janson) مفاهيمنا عن العالم الذي نعيش فيه والنظام الاجتماعي الذي تفرضه علينا، اضافة الى العلاقة القوية مع التصوير الضوئي ما بعد الحديث او المفاهيمية الجديدة التي يلجأ فنانونها الى اختيار صورهم من وسائط اخرى دون اللجوء الى التقاطها بأنفسهم، ان هذا النهج الذي يستخدمه الفنان الكرافيتي والذي يشمل الصورة والنص الكتابي وكذلك الاستعارة هو المتبع لدى فناني

الكرافيتي أسلوباً وأبداعاً ومنهج حياة، وبذلك يمكن القول ان الفن الكرافيتي هو توجه فني ينتمي الى التطورات الراهنة للفن المعاصر وهو فن له حضورة وأسلوبه وتقاليده التي تميزه عن غيره من التوجهات الفنية ومن التطورات الأسلوبية التي تماشت مع توجهات وتطلعات الفنان الكرافيتي تلخص في الأبعاد الاسلوبية الاتية : ان يكون اسم الفنان وتوقيعه أهم عنصر في العمل الكرافيتي وان يتسم بسرعة القراءة وسهولة التعريف بالفنان مهما تنوعت المعالجات والتطويرات وان يكون التوقيع شخصياً مؤسلباً ومتقناً جداً، ومعمماً جداً على الجمهور اذ يجب ان يظهر دائماً بصيغة واحدة تدل على شخصية الفنان طيلة حياته الاحترافية ليكون بمثابة الشعار المعرف بالفنان وأسلوبه وقد أدى ذلك الى ظهور أساليب كثيرة في وقت واحد، وقد يلجأ بعض الفنانين إلى استعارة حروف أسمائهم من وسائل الاتصال والحضارة الشعبية الأمريكية وهؤلاء هم الذين يشكلون أيكونوكرافيتهم بأختيار صور كارتونية أو تلفزيونية أو إعلانية بعد إعطائها صيغ جديدة، اما بخصوص العناصر الاخرى التي تميز الاسلوب الكرافيتي فقد ادخات عناصر مستوحاة من الاساطير مثل لزلي كارتيرس وهي رواية ظهرت في مسلسل تلفزيوني انتشر بواسطة فناني الكرافيتي وقد ادخلت مناظر الطبيعة وعوالم الفرح ومناظر من الجنة والنار، وقد اعتبر استخدام هذه العناصر دليل على براعة الفنان في معالجة الأعمال الضخمة كما تم ادخال عناصر الضلال والحروف المتداخلة والتأثيرات ثلاثية الأبعاد (البعد الوهمي) والنجوم والإعلانات ولوحاتها وورق العملات مثل ورقة الدولار اضافة الى عناصر الغيوم والفقاعات والاسهم حول التوقيعات والأسماء.

المتخيلة Imiagiontion:

هي " القوة التي تصرف الصور والمعاني الجزئية المنتزعة منها وتصرفها فيها بالتراكيب تارة والتفصيل تارة اخرى، مثل انسان ذا رأسين او عديم الرأس وهذه القوة اذا استعملها العقل، سميت مفكرة كما انها اذا استعملها الوهم في المحسوسات مطلقاً سميت متخيلة" وان المتخيلة كما يعرفها(الفارابي) هي :" قوة حاكمة على المحسوسات ومتحكمة عليها، وذلك انها تفرد بعضها عن بعض،

وتركب بعضها الى بعض تركيبات مختلفة، يتفق في بعضها ان تكون موافقة لما هو حسي، وفي بعضها ان تكون مخالفة للمحسوس"، اما التخيل " فهو القدرة على خلق صورة حسية او فكرية جديدة في الوعي الإنساني على أساس تحويل الانطباعات المجمعة من الواقع، والتي لا تقابلها في الواقع المدرك في لحظات معينة ويكتسب الانسان مقدرة التخيل عن طريق العمل الذي لا يكون بدون التخيل مجدياً ولا مثمراً "، والتخيل هو " حضور صورة الاشياء المحسوسة مع غيبة طينتها"، اما (برجسون) فقد عد المخيلة "هي القدرة الخلاقة للفنان الذاهل الذي ينفصل عن الواقع الموضوعي بسبب رفضه الواعي له، من خلال خلق عوالم خاصة، تعينه عليها مخيلته الخلاقة الخصبة، مستعيناً بجزئيات ودقائق الاشياء الواقعية، وبطريقة تفكيكية، لإعادة البناء وفق نسق الرغبة الدافعة لانتاج الاعمال الابداعية، فنية وفكرية وأدبية وهي ضرب من الحدس يرتبط بالابداع الفني، وتعد المخيله " قوة تتصرف في الصور الذهنية بالتركيب والتحليل والزيادة والنقص... فضلاً عن القدرة المسئولة عن استحضار الصور المرئية مفردة أو مجتمعة في الذهن، اما التخيل فيعد " القدرة على خلق صورة حسية او فكرية جديدة في الوعي الإنساني على أساس تحويل الانطباعات المجمعة من الواقع، والتي لا تقابلها في الواقع المدرك في لحظات معينة ويكتسب الانسان مقدرة التخيل عن طريق العمل الذي لا يكون بدون التخيل مجدياً ولا مثمراً ".

الخطاب Discoursy:

عملية فكرية تجري من خلال سلسلة عمليات أولية جزئية ومتتابعة ويعرف أيضاً بأنه " أنظمة معرفية تحدد نوع الممارسات التي تحقق السيطرة والهيمنة الاجتماعية داخل سياقات محددة متعينة " وان الخطاب كما يراه (فوكو) هو: " شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطرة في الوقت نفسه".

طاليس thales (636 -546 ق.م) :

فيلسوف يوناني، من ملطية بآسيا الصغرى، وهو احد الحكماء السبعة، عن اليونان، وهو اول فيلسوف احل التفسير العلمي محل التفسير الاسطوري في فهمه للعالم الطبيعي ورأيه ان الاشياء كافة ترتد الى عنصر الماء، وقرر (طاليس Tales) ان اصل الوجود هو الماء، على اعتبار ان الماء يتواجد بكثرة على الارض وهو مادة لا يمكن الاستغناء عنها ويرى ان الوجود متعدد المظاهر، وهذه المظاهر رغم ماتبدو عليها من تحول وتغير تتناسق في نظام طبيعي وترتد إلى جوهر واحد اطلق عليه (طاليس) تسمية (صفات الجمال والقدرة) فهي الغاية التي كانوا يطمحون لبلوغها عن طريق التأمل والتحليل والتفسير للملل والاسباب الكامنة وراء مظاهر الطبيعه وفق ماتراه الحواس ويرتأ به العقل، كما يرى (طاليس) ان هناك وحدة للاشياء المتفرقة، وهذه النظرة المبتدئة من الذات نحو الموضوع متمركزة حول مقولة الفناء، فناء الذات في الموضوع، ومثل هذه الرؤية تحققت من خلال نظرة وجدانية للوجود او بعبارة اخرى نظرة صوفية، فالطبيعيون ومنهم (طاليس) استمدوا فكرة المطلق من (الجوهر) الذي يساوي بين الاشياء والماء الذي يعتبره اصل العالم او جواهر مادية، وان كانت المادة التي حدثنا عنها (طاليس) خاصة بالالهة.

جوهر Substance :

وهي المقولة الاولى من مقولات ارسطو، وبه تقوم الاغراض والكيفيات ويقابل العرض، والجوهر هو ما تقوم عليه الظواهر وعندما نفكر في الجوهر فأنما يجول بخاطرنا هو فكرة شيء ثابت وراء التغير، وفكرة وحدة وراء الكثرة.

فيثاغورس Pythagore (582-507 ق.م) :

فيلسوف اغريقي، ولد في ساموس، اسس جماعة دينية في (كروتونا) كانت تؤمن بتناسخ الارواح، وضرورة الحياة المطهرة من الشهوة، ورأى ان جوهر الاشياء هو العدد وان العلاقات يمكن التعبير عنها بالعدد، أي ان الجانب الكمي هو ليس الحقيقة، كما ان انغام الموسيقى جوهرها اعداد، أي اطوال

الموجات الصوتية كذلك كل شيء جوهره عدد ، أي علاقات هندسية ورياضية ، وكان يرى ان الغاية من تعليم الرياضيات والموسيقى هي بلوغ الانسجام بين الروح والجسد ، وقد وضع " (فيثاغورس Pythagore) في محاولة كشف اسرار الكون أسس الاعتقاد الميتافيزيقي بعدة الاعداد وهي الحقائق الاصلية ، وزادو تلاميذه عليه، وقالوا بأن الاعداد هي الماهيات الحقيقية التي تكون قوام الطبيعة كلها وتحكمها ، ولما كان الانسان جزءاً من الطبيعة فأنه تجسيد لمجموعة الاعداد ، وهو يرتبط بالطبيعة ارتباط الجزء بالكل، وهنا يشكل الانسان وجود ومادة ، اما في الطبيعة كما في الفنون فيخلقها الانسان للوفاء بحاجاته، فأن التناسب، والتماثل، والانسجام، والتنافر تنشأ من علاقات رياضية كما ان تحديد الرأي الفيثاغورسي في مسألة الجمال الفني يعود الى مسألة التذوق الفني وارتباطه بالتأمل الفلسفي، فيثاغورس " كما درس النظريات الموسيقية، بأعتبارها قمة التناسق في الاعداد الرياضية، اذ ان ممارسة هذا الفن يعد تطهيراً للنفس وهو وسيلة مهمة في علاجها ، فالموسيقى عن طريق الحانها المتنوعة يمكنها السيطرة على الشعور الانساني وبالتالي فأنها تتمكن من ازالة التعب والهموم، هذه النظرية الفيثاغورية في الموسيقى كان لها صداها في اعقاب هذه المدرسة ، والفلسفة الفيثاغورسية هي فلسفة انتخابية من الفلسفات القديمة بالاخص فلسفة (افلاطون) وارسطالية والرواقية والديانات الشرقية المسيحية و اليهودية والمانوية والزرداشتية وديانات المصرية القديمة مل (الهرمسية)، حاولت هذه المدرسة انتخاب الاراء المتقاربة المتوافقة معاً من هذه الديانات والفلسفات لاجراء تجديد على الفلسفة الفيثاغورية القديمة ، ومن اهم ارائهم ان الله عال عن العالم والكون ولكنه كامن فيه، وامنوا بوجود النفس التي تكلم عنها (افلاطون)، بين الارض والسماء حسب رأئيهم محتشدة بأرواح خفية ، يمكن عن طريقها التنبوء بالمستقبل ومن ثم تجنب الخطر والكوارث، وخلود النفس كانت اهم فكرة جديدة لهم، طهارة الروح امر ضروري من الشوائب التخلص من السيئات وكثرة الحسنات طريق لدخول الروح الى عالم الخلود ، فوجود النفس في هذا العالم هو عملية تهئيتها لدخول عالم الخلود بعد ان تخلصت عن كل ما يعيقها

للوصول اليه، وايضاً هناك الكثير من الافكار المشابهة لديانات الهندية القديمة مثل نظرية الكرما.

افلاطون (Platon 427-347 ق.م):

فيلسوف اغريقي تتلمذ على يد (سقراط)، أسس الاكاديمية حيث علم الرياضيات والفلسفة حتى آخر حياته، ومؤلفاته عبارة عن محاولات تقسم في مجموعات ثلاث حسب زمان تأليفها، وفلسفة (افلاطون) يمكن تقسيمها الى ثلاثة اقسام هي الجدل والطبيعة والاخلاق، والجدل عنده هو التفكير المنطقي اياً كان، وتتفرد الفلسفة الافلاطونية بنظرية المثل وخلاصتها ان المعاني الكلية ذات وجود في الخارج مستقل عن وجود الجزئيات التي تتمثل فيها تلك المعاني فلكل نوع من الجزئيات فكرة او مثال جاءت الافراد الجزئية على غراره، وبمقدار مايقرب الفرد من مثاله يحقق ماهيته ونوعه، والمثل –على خلاف الجزئيات، ثابتة دائمة سرمدية، ولذلك فهي اساس العلم اليقيني، كما ان (افلاطون) يفرق مفهوم الجمال الى قسمين هما المفهوم المطلق الذي ينتمي الى عالم المثل العالم الحقيقي وفيه الجمال الكامل، وهناك : الجمال الارضي المحسوس، الذي يحاكي المثال ويكون جميلاً بقدر اقترابه من المثال او عالم الافكار، فالفكرة شيء غير مادي وبين المواد والافكار يتواجد عالم الاشياء المحسوسة وهي خليط بين الموجود وغير الموجود، بين الافكار والمادة، حيث ان (افلاطون) يرى ان هناك مصدرين للتجربة الانسانية هما الادراك الحسي والعقل، الادراك الحسي موضوعه عالم الحس، وموضوع العقل هو المثل، ان المثل حقيقة مطلقة ووجود مطلق وهي كلية، ثابتة، خالدة، خارج نطاق الزمان والمكان، اما موضوعات الحس فهي لاحقيقة مطلقة، بل هي دائماً جزئية، فردية، متعددة وهي موضوعات زمانية مكانية متغيرة وفي تدفق دائم، وفي رأي (افلاطون) انه لا توجد معرفة بعالم الحس تكون ممكنة الا اذا كان موضوعها ثابتاً امام العقل ويكون دائماً وبلا تغيير، اذن فالمعرفة الوحيدة هي المعرفة بالمثل، كما ان (افلاطون) يحلل المعرفة ويميز بين مكوناتها تمييزاً دقيقاً، لكنه يريد ماهو ثابت ودائم منها لكي يستند عليه في بنائه الفلسفي، ولا يستطيع الوثوق بما هو

متغير وزائل كالعالم الحسي الذي يتبدل بين لحظة واخرى يتبدل الزمان والمكان، ويضع (افلاطون) للمعرفة درجات تتعلق بدقتها وصدقها وهذه الدرجات هي من الادنى الى الاعلى:

1ـ الحس2ـ المعرفة الحسية3ـ المعرفة على الظن والاستدلال 4ـ المعرفة العقلية.

يتضح من هذا ان ادنى درجات المعرفة هي الحسية، لان الحواس لا تنقل الينا الا صوراً حسية ناقصة، كما ان هذه الصور الحسية تكون مشوهة احياناً بفعل ما يسمى فلسفياً بخداع الحواس، أما المعرفة الحقيقية بنظره فهي المعرفة العقلية التي تتجاوز الحواس الى عالم الحقيقة الابدية عالم المثل، اذ يحلل(افلاطون) المعرفة بشكل اكثر من مجرد العالم الحسي والعالم العقلي، حيث ان ابسط هذه المعارف هي الحس وهو الادراك بأحدى الحواس كحاسة السمع او حاسة البصر، وتتطور هذه المعرفة تدريجياً بالعقل حيث تتحول الى ادراك حسي ثم معرفة على الظن ثم معرفة عقلية، واستند (افلاطون) الى الجدل ليتوصل به الى المعرفة الثابتة، وعرفه بأنه المنهج الذي يرتقي به العقل من المحسوس الى المعقول، فهو علم كلي بالمباديء الاولى والامور الثابتة، يبلغها العقل من العلوم الجزئية، فأذا تم له ذلك عاد العقل الى هذه العلوم الجزئية والمحسوسات ليفسرها، ويعد(افلاطون) من القلائل اللذين تركوا ثروة فكرية كما يعد من الفلاسفة اللذين أرسوا قواعد الفلسفة في اليونان، وعلى حد تعبير (أفلاطون) إن الفن تجلي صوفي نحو عالم المثل بنظام جدلي معبر يحقق معطيات عالم المثل التي هي معطيات مجردة من عوالق الحس والنسبية، كما نجد إن الفن هو تلك اللغة التي تعبر عن الانفعالات وعلى هذا كان موقف (أفلاطون) من الفن موقف الخوف والخشية لأنه يرى أن الفن عن طريق الانفعالات التي يثيرها يهدم توازننا النفسي بل ويقوي فينا الرغبات والشهوات ويزيدنا تعطشا لها، و لابد من الإشارة إلى إن (أفلاطون) يجد أن مفهوم الجمال مرتبط بحقيقة الأشياء فالجمال المتمثل في الإشكال والوحدات الهندسية هو المقياس الفعلي والمعبر عن كل ما هو جميل لان الصورة الفنية أو الطبيعية إذا كانت معبرة عن نزعة هندسية ورياضية فأن الجمال يتمثل بها على وفق الارتباط بمطلقيه الصورة

وعقلانيتها إذ إن قيم الجمال التعبيرية في تلك الخطوط والإشكال الهندسية اقرب إلى الروح الأفلاطونية بالتعبير عن الحقيقة، فبعد إن كان (أفلاطون) يذم الفن لأنه صادر عن الهام وقوة لاعقلانية أصبح – بعد تطور فلسفته ونضوجها – لا يذمه لهذه الأسباب بل على العكس من ذلك يرى إن الفن الملهم كالفلسفة الملهمة بالحدس والرؤية المباشرة للحقيقة أكثر تعبيراً عن الجمال وتوجيهاً إلى الخير، فنقده للفن لا يقوم على أساس غيبة الفنان عن نفسه وإنما أساسه مدى تعبير هذا الفن عن المثل الأخلاقية والدينية القديمة الثابتة وإفصاحه عن الحقائق المثالية القائمة في العالم الروحاني المثالي، ويعد (أفلاطون) من طائفة الفلاسفة الجماليين المثاليين الذين يرون إن الفن إنتاج موضوعي وان فاعلية الفنان المنتج للأثر الفني تأتي بالدرجة الثانية بعد الموضوع الذي يريد التعبير عنه، إذ يرى (أفلاطون) إن الفنان يتفرد في عمليته الإبداعية من خلال عملية الإلهام ويرى إن الإلهام ينبع بصورة فطرية من النشوة الفنية اللاشعورية التي تتصل بالإله، وعلى حد تعبير (أفلاطون) إن قوى الإلهام تتصل بالحدسي والمحاكاة هنا محاكاة حدسية تعبر عن ماهية الأشياء وحقائقها وتصل إلى جوهرها، فالحدس لغة تعبيرية من خلاله يحاكي الفنان الذوات ويعبر عن دواخل الأشياء بحثاً في ماهيتها واختراقاً لحقائقها برؤية حدسية تعبيرية تمتاز برهافة الإحساس وطلاقته وتمتلك مقومات الإبداع ووسائله التعبيرية، أما فكرة المحاكاة عند القدماء فقد اتسعت لفكرة التعبيرولم تقف عند حدود التقليد السطحي فـ(أفلاطون) الذي فسر الفن بأنه محاكاة قد فرق بين محاكاة سطحية تقتصر على نقل الطبيعة المحسوسة وبين محاكاة متعمقة هي في الواقع اقرب إلى التعبير عن الصور المثالية الموجودة في عقل الفنان.

افلوطين f lotinus :

فيلسوف اغريقي ولد سنة 204 ق.م في مدينة (ليفوبوليس في مصر) ترك 54 مقالاً جمعها تلميذه (فوفوريوس) بعد موته في 6 مجموعات تضم كل مجموعة منها 9 مقالات وسميت بالتساعيات، تنطلق فلسفة (افلوطين) من الحركة وتكون هذه الحركة هابطة وصاعدة، فالحركة الهابطة تعني الحركة العقلية

التي يشرح فيها حركة الوجود من الواحد تدريجاً حتى ينتهي الى المادة التي تعتبر آخر مراتب الموجودات، واما الحركة الصاعدة فهي تعني معاودة ارتقاء السلم والصعود الى الواحد الأول واساس هذه الحركة التصفية الجسدية لمعرفة الذات حتى يتسنى لتلك الذات الارتقاء تدريجياً والعودة الى الاتحاد بصدرها الأول أي بالكل الذي انبثقت منه وهبطت الى عالم الكون والفساد وعن طريق التصفية والتعليم تتمكن من الارتقاء والصعود ثانية الى الكل الذي هبطت منه، ويقول (افلوطين) ان عالم المادة وعالم الفكر أو العقل موضوعان احدهما ملازم للآخر ذلك ان عالم العقل محدث للعالم الحسي والعالم العقلي مفيد فائد على العالم الحسي والعالم الحسي مستفيد قابل للقوة التي تأتيه من العالم العقلي ونحن ممثلون لهذين العالمين وقائلون انهما يشبهان حجرين ذوي قدر من الاقدار غير ان احد الحجرين لم يهندم ولم تؤثر فيه الصناعة البتة والآخر مهندم وقد اثرت فيه الصناعة وهيأته هيأة يمكن ان تنقش فيه صورة انسان ما أو صورة بعض الكواكب اعني تصور فيه فضائل الكواكب والمواهب التي تفيض منها على هذا العالم فالجمال عند (افلوطين) يرتبط بالمبدأ الأوحد او المطلق الذي هو الخير الذي تصدر عنه الصور المشعة، وبعبارة اخرى، الله هو مصدر الصور الفنية ومبدعها، كما انه هو الذي يفضي بها على من ارتقت روحه من الفنانين و يؤكد إن الجمال يصدر من الصور أو المثال الذي ينتقل من الخالق إلى المخلوق وينتقل التعبير الجمالي بالفنِ من الفنان إلى عمله الفني بمعنى إن الفنان لا ينقل صورة في عمله من الطبيعة بل يستمد صورة من عالمه الخاص بالطريقة التي تتشكل بها الطبيعة، ولقد ظهرت الأفلاطونية الجديدة في الإسكندرية وكان (أفلوطين) احد روادها، إذ رأى أن التعبير عن الجمال يتمثل في الوحدة والصورة الخالصة والترتيب، كما يوجد في تمثلات الموجودات وانتظامها لان الحياة صورة والصورة جمال، والله (سبحانه وتعالى) هو مصدر الصورة الفنية وهو الذي يفيض على من ارتقت روحه من الفنانين، إذ استقى (أفلوطين) مبادئ فلسفته من (أفلاطون) واخذ مفهوم التعبير لديه يبحث عن المصدر الإلهي للجمال، كما اعتبر التعبير في الجمال صفة عقلية صادرة عن العالم العقلي المثالي وطالب الفن إن يحاكي الأصل لا الظل وعد الجمال من طبيعة النفس والروح وينتمي إلى

عالم الحقائق بينما القبح اقرب إلى المادة، ومع (افلوطين، 204-270 م) ترسخت النظرة المعرفية والوجودية للخالق الواحد، فأشار (فلوطين) إلى اعتبار (الواحد) هو المصدر الحقيقي والأبدي للحقيقة، فهو كما يقول : مقيم فينا وليس ثمة تميز بيننا وبينه، وعمل الفلسفة إنما يتمثل في هدايتنا إلى اتجاه طريق العودة نحو وجودنا الحقيقي، فالفلسفة توقظ فينا الوعي بوحدتنا مع الله، تجعل الجذب أمراً ممكناً ويتلو ذلك فناء العبد في ربه، لذلك لم يكن (افلوطين) مهتماً بالمشاكل التقليدية التي كان يثيرها الفلاسفة السابقون حول طبيعة الصلة بين النفس والجسم وكذلك حول تحديد ما إذا كان كل من (التذكر، والتخيل، والتفكير) على إنها عمليات متصلة بالجسم والمخ والأعصاب وإنما ذهب اهتمامه إلى تحديد دورها المعرفي وذلك بأن جعل لها بعداً معرفياً تمثيلياً إلى جانب حفظ صورة المحسوسات وتركيبها، و يحدد (افلوطين) ثلاثة مستويات معرفية لإدراك الأشياء وكذلك إدراك حقيقتها، تبدأ أدناها بالمعرفة الحسية، وتتوسط في النظر وتنتهي إلى الوجد، فالمعرفة الحسية اذاً أول خطوة تخطوها النفس على طريق المعرفة الاشراقية وتوصف هذهِ المعرفة بأنها مصدر التغير والكثرة والتبدد، ونتيجة لذلك لا ينتهي المحسوس إلى الوحدة والطمأنينة والسكون والثبات، لذا كان لابد وكما يقول (افلوطين) التخلص من تلك الدرجة والارتفاع إلى مرتبة أو درجة اعلى منها وهذهِ الدرجة هي (النظر أو التعقل) تلك الدرجة التي يرتب عليها الإنسان بين التصورات بعضها وبعض يربط فيما بينها أو يفصل بعضها عن بعض بواسطة الفهم والذهن غير إن النفس الإنسانية هنا لا تزال متعلقة بالكثرة والتغير، وللارتفاع بها إلى درجة أعلى من المعرفة كان لابد لها من أن تتخلص من هذهِ الدرجة، على الرغم من أهميتها في تحصيل المعرفة إلى حالة الوحدة المطلقة وهذهِ الحالة هي حالة (الوجد) وفيها تسقط التفرقة بين العقل والمعقول فيصبحان شيئاً واحداً، وهنا تكون النفس في صفاء تام ليكون معها طريق اتصال المخيلة بالعقل الفعال وتلقيها المعرفة منه سالكاً وواضحاً، فالنفس كما يقول(افلوطين) اذا ما بلغت " درجة عالية من الصفاء في حياتها الروحية، فإنها تصير خارج الحدود الضيقة للزمان، إنها لم تعد تحس، ولم تعد لها علاقة بالأشياء المحسوسة، وبالتالي فهي ليست بحاجة إلى الذاكرة أو إلى الاستدلال، لأنه لا

مجال لهما في الأبدية " أي إن النفس تتخلع عن العالم الأرضي الذي قيدت وغللت فيه وتنطلق بأتجاه عالم النور والروح، وفي هذا يقول " يجب عليّ أن أحجب عن نفسي النور الخارجي لكي أحيا وحدي في النور الباطن"، وذلك لن يحدث كما نوهنا إلا إذا عادت النفس إلى التفكير، لتكون عودتها تلك إيذاناً بأن تتخلص من العلائق وتعود إلى الصعود عندما تبدأ تتذكر لتتأمل الموجود، إنها تظل مشتملة رغم كل ذلك على جزء أعلى، فللنفوس إذن بالضرورة حياة مزدوجة هي تحيا تلك الحياة الأخرى تارةً وهذه الحياة الدنيا تارة أخرى وتنهمك في حياتها الأولى عندما توثق صلتها بالعقل، هذه الطروحات ليست بالبعيدة عما ذهب إليه (أفلاطون) والتي أكد فيها بمقدار تذكر النفس ما رأت في حياتها الأولى ترتفع عن عالم المحسوسات المتغير لتتجه نحو عالم العقليات الثابت، إذا ما أردنا تلمس انعكاسات فلسفة (أفلوطين) على الفن ومظاهره الجمالية نرى انه يسير بذات الخطى التي سارها في فلسفته، إذ يرى إن النفس ترغب في تنظيم الأمور تنظيماً يقوم على غرار ما قد شهدته في المبدأ العقلي، أي بمعنى إذا ما رأت النفس الإنسانية منظر الجمال قد تمثل في صورة رائعة على احد الوجوه فإن ذلك يحملها إلى تذكر ما قد رأته في العالم الآخر، حتى تصل مرحلة تتأمل فيها عالم الجوهر الباطن ثم ترغب في أداء شيء يأتي شبيهاً بذلك الجوهر الباطن ما استطاعت إلى الشبيه سبيلاً بحيث يكون هذا الذي تؤديه شيئاً مرئياً لمن ينظر إليه من الخارج بدل الجوهر الذي كان ينظر إليه من الداخل أي إن النفس عندما تبدأ بمحاكاة الشكل الأول إنما ترتقي صعوداً إلى ما هو مثالي.

رينيه ديكارت Descart Rene:

ابي الفلسفة الحديثة ويطلق عليه سيد الفكر، وفيلسوف رياضي فرنسي، وذو عقلية لاهوتية علمية، دخل ميادين الميتافيزيقيا والرياضيات والهندسة، واقترح منهجاً يقوم على الملاحظة والتجربة، بدلاً من العلم الارسطي التقليدي القائم على المنهج المثالي، وقد وضع الكوجيتو الديكارتي (انا افكر اذن انا موجود) أي بفضل قدرة الذات على التفكير ترى الذات انها موجودة ومن هنا جاءت قضية ديكارت انا افكر اذن انا موجود، ويعد ديكارت وفلاسفة التنوير أهم من

أرسى المبادئ للحداثة والتي تمثلت في الفكر العقلاني بـ(الذاتي)، فخلال القرنين السابع والثامن عشر، تم وضع الأسس الفلسفية والسياسية للحداثة، وكانت بداية الفصل ما بين ما هو ديني عما هو غير ديني، وبالمحصلة استبعاد تدخل الكنيسة في شؤون العلم والإبداع الفني، لقد بسط (ديكارت) آراءه الفلسفية على نظام بدأ بالشك بوجود الأشياء المادية ثم سار إلى يقين لا يتزعزع هو يقين (الكوجيتو) أي " ثبوت الآنية بالفكر " ثم انتقل إلى إثبات وجود الله فآمن أنّ الله هو الضامن لصحة أحكامنا القائمة على أفكار واضحة متميزة ثم أنتقل إلى يقين عن ماهية النفس بوصفها هي الفكر وعن ماهية الفكر بوصفه الامتداد أي (اشغال حيز الفراغ)، ثم انتهى إلى اليقين بوجود الأشياء المادية والعالم الخارجي ممثلة بكوجيتو المعرفة الديكارتية " أنا أفكر إذاً أنا موجود " هي معرفة ندركها، حيث ان (ديكارت) قد أحدث تغيراً اساسياً في بنية الثقافة الغربية عندما أكد على المنهج العقلي وعده الاداة الاساسية لاكتساب المعرفة واعطاء الكائن قيمة وجوده، فقد رفض السلطة الدينية والعلمية وجعل العقل معيار الحقيقة الأوحد، و الكوجيتو (انا افكر، اذن فانا موجود) منهج للشك استخدمه(ديكارت) في معارفه جميعاً حسية كانت أو عقلية، لاحتمال ان يكون مخدوعاً فيها، ولكنه وجد انه ثمة شيئاً لا يقبل الشك، وهو حقيقة كونه يشك ولم يكن يستطيع الشك لو لم يكون موجوداً اذن فهو موجود لأنه يشك، لما كان الشك تفكيراً فهو موجود لأنه يفكر بهذا انتهى (ديكارت) الى عبارته المأثورة أعلاه، ويشير (ديكارت) الى ان الحقيقة مطلقة وعليا وقيمة حقة يقينية لارجعة ولا حياد عنها ولا نسبية فيها، وهي تتعلق بالعقل وحده وتنبثق منه فلا يكون لها علاقة بالمادة او المحسوسات وما يتعلق بها من وهم وزيف' ولقد جعل (ديكارت) الخضوع لمقتضيات الفكر العقلاني، وتحرر الانسانية من الخرافات والجهل، يتم بأستخدام منهج عقلي ومنطقي في البحث، وضمن هذه المنطلقات وضع (ديكارت) اسس فلسفته الجمالية الكلاسيكية في رسائله الثلاث الى (بلزاك) وفي مؤلفاته الاخرى التي اوجب فيها ان يكون الفن تابعاً لنظام صارم يفرضه العقل، وان يطبق الوضوح والتحليل الدقيق على المسائل الجمالية وان يقنع الفنان الآخرين بقوة المنطق الفكري وترتبط فلسفة(ديكارت)

بنظريته في الرياضيات، وعلم نشأة الكون، والفيزياء، وواحد من مؤسسي الهندسة التحليلية، وفي الميكانيكا نوه بنسبية الحركة والسكون، وصاغ القانون العام للفعل والفعل المضاد، والقانون القائل بأن كم حركة جسمين غير مرنين هو نفسه خلال التصادم كما كان قبله، وهو في علم نشأة الكون وضع مصادره هي الفكرة الجديدة عن التطور الطبيعي للنظام الشمسي، وقد اعتقد أن دورات الجسيمات هي الشكل الرئيسي لحركة المادة الكونية، وأنها تحدد بناء العالم وأصل الاجرام السماوية، وقد أعطت فرضيته دفعة لتقدم الجدل، برغم أن النمو عنده كان لا يزال مفهوماً آلياً، ورأي (ديكارت) في المادة أو الجوهر المتجسد قام على بحوثه الرياضية والفيزيائية، فقد وحد (ديكارت) بين المادة والامتداد أو المكان، وافترض أن الامتداد وحده لا يعتمد على أي عنصر ذاتي، وأنه مشروط بالخواص الضرورية للجوهر المتجسد، ومهما يكن فإن النزعة الثنائية ترتبط بفيزياء (ديكارت) المادية، وقطع بأن العلة المشتركة للحركة هي الله، لقد خلق الله المادة مع الحركة والسكون، واحتفظ بالكم نفسه للحركة والسكون في المادة، وجاء مذهب (ديكارت) في الانسان ثنائياً بالمثل، فقد آمن بأن هناك آلية جسمانية لا نفس فيها ولا حياة، تتحدد في الانسان بنفس مريدة وعاقلة، والجسم والنفس المتغايران يتفاعلان عن طريق عضو خاص هو ما يسمى بالغدة الصنوبرية، ووضع (ديكارت) في مجال علم الفسيولوجيا بناء ردود الأفعال الحركية، وتعد هذه وصفاً من أقدم أوصاف الأفعال المنعكسة، ومهما يكن فإن فسيولوجية (ديكارت) المادية تتعارض مع أفكاره عن النفس اللامادية، ففي مقابل الجسم الذي تكمن ماهيته في الامتداد، تقوم ماهية النفس في الفكر، وقد اعتبر (ديكارت) أن الحيوانات لا تزيد عن آلة متطورة خالية من النفس والقدرة العقلية، وقد حدد (ديكارت)، على غرار (فرانسيس بيكون) الغاية القصوى للمعرفة بأنها تحكم الانسان في قوى الطبيعة، واكتشاف واختراع الأجهزة الفنية، وادراك العلل والمعلولات وتحسين ماهية الانسان، والانسان « كي يحقق هذه الغاية عليه أن يرفض الإيمان بأي شيء؛ إلا أن تثبت البرهنة عليه بشكل كامل» ولا يتضمن عدم الإيمان هذا أن الوجود كله لا يمكن معرفته، بل هو منهج لاكتشاف البداية الأصلية غير

المشروطة في المعرفة التي حددها (ديكارت) بأنها « أنا أفكر إذن أنا موجود » وقد استخدم (ديكارت) هذه الصيغة لاستنباط وجود الله ثم استنباط واقعية العالم الخارجي، وكان (ديكارت) في مبحث المعرفة مؤسس المذهب العقلاني الذي صدر عن فهمه الأحادي الجانب للطبيعة المنطقية للرياضيات، فقد اعتقد (ديكارت) أن الطبيعة العامة والضرورية للمعرفة الرياضية مستمدة من طبيعة المخ، ومن ثم نسبت قوة خاصة في فعل المعرفة إلى الاستنباط القائم على البديهيات الصادقة المستوعبة بشكل حدسي، وكان لمذهب (ديكارت) في الصدق المباشر للوعي الذاتي وللأفكار الفطرية (التي أدرج ضمنها فكرته عن الله وعن الجوهرين الروحاني والجسماني) تأثير لاحق على المدارس المثالية، التي تعرضت لهجوم شديد من جانب الفلاسفة الماديين، ومن جهة أخرى فإن رأي (ديكارت) المادي في جوهره، عن الطبيعة ونظريته في تطور الطبيعة، وعلم النفس الفسيولوجي المادي عنده، ومنهجه المادي المعادي للاهوت، قد أثرت جميعاً في النظرة الشاملة المادية للعالم.

الجدل الصاعد Ascending Argument:

يتلخص في تجاوز الكثرة المحسوسة وما يبدو فيها من اختلاف وتنافر الى وحدة معقولة ويتم في اربعة مراحل هي:

1- الاحساس وندرك به المحسوسات وعوارض الأجسام او أشباحها في اليقظة وصورها في المنام أي اننا ندرك به الظواهر المتغيرة مع عدم امكانية ادراك الماهيات.

2- الظن وهو الحكم على المحسوسات أي الظواهر المتغيرة فهو ليس يقيناً.

3- الاستدلال وهو العلم بالماهيات الرياضية بصرف النظر عن المحسوسات ينظر في الاعداد، الاشكال، النسب العددية، والصور المحسوسة عنده واسطة لاثارة المعاني الكلية المقابلة لها ويتأمل المعاني الخالصة.

4- التعقل وهو العلم بالماهيات المجردة من كل مادة فهو يجرد الحقائق من علائقها المادية فيدرك الخير والعدل والمعاني الثابتة.

الجدل النازل Desending Argument:

يحصل بعد ان يدرك الفيلسوف الوجود الاعم او اعلى الأجناس فيهبط الى الأنواع المدرجة تحته مستخدماً منهج التحليل او بأستخدام القسمة الثنائية المستنيرة بحدس المثل.

أنوريه دي بلزاك Honoré de Balzac (1799-1850):

روائي فرنسي، كان أول من بدأ حركة الواقعية في الرواية، ولكنها لم تكن في حالته واقعية تقوم على الملاحظة العلمية للظواهر الاجتماعية فقط، فقد كان يجمع بين الملاحظة والخيال أو هذا الخيال يضفي على اعماله لمسة ترفعها من مستوى الواقع البحت الى مستوى اعلى مزان يكون واقعياً خالصاً، اذ يعد (بلزاك) مع (فلوبير)، مؤسس الواقعية في الأدب الأوروبي، ونتاجه الغزير من الروايات والقصص، يسمى في مجموعه الكوميديا الإنسانية Comédie humaine، كان بمثابة بانوراما للمجتمع الفرنسي في فترة عودة الملكية، وكان (أنوريه دي بلزاك) من رواد الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر في الفترة التي اعقبت سقوط نابليون وكان روائياً وكاتباً مسرحياً وناقداً أدبياً وناقداً فنياً أيضاً كما اشتهر بكونه كاتباً صحفياً وطابعاً وقد ترك بصمة كبيرة في الأدب الفرنسي برواياته، اذ توفي في باريس، وقيل بأنه كان من مدمني العمل الأدبي مما اثر على وضعه الصحي (توفي في سن مبكرة عن عمر ناهز ال51 عاماً)، وكان في حياته يعاني من الديون التي اثقلت كاهله بسبب الاستثمارات المحفوفة بالمخاطر التي غامر بالقيام بها، وقضى عمره فاراً من دائنيه مختفياً ومتقمصاً أسماء وهمية وفي منازل مختلفة، وعاش(بلزاك) مع العديد من النساء قبل أن يتزوج في 1850 الكونتيسة "هانسكا"، وتشير الدراسات الأخيرة الى رومانسية وشاعرية (بلزاك) في رواياته، بما في ذلك زنبق الوادي، ومصدر إلهام رائع، حتى الصوفية، التي تتخلل العديد من رواياته وقصصه القصيرة، وفقاً لـ(جاك مارتينو) "لن يختفي تماماً من الكوميديا البشرية، وقد نظم (بلزاك) عمله في نطاق واسع، والكوميديا الإنسان، الذي هو العنوان إشارة إلى "الكوميديا الإلهية"

مشـروعه لأستكشـاف مختلـف الطبقـات الاجتماعيـة والأفـراد داخلـها، وينـوي "التنافس مع الحالة المدنية "فقاً للصيغة التي يستخدمها في مقدمة الكوميديا.

اخوان الصفا Safa brothers

جماعة سرية، دينية وسياسية وفلسفية، عاشـوا بالبصـرة في النصـف الثـاني من القرن الرابع الهجري، ويذكر منهم خمسة : "محمـد بن مشير البسـتي الملقب بالمقدسي، وابو الحسن علي بن هارون الزنجاني، ومحمد بن احمـد النهرجوري، والعوضي، وزين بن رفاعة"، وهي جماعة تألفت وتصافت واجتمعت على القـدس والطهارة، وضعوا مذهباً زعموا أنه يؤدي الى الفوز برضوان الله، ولذلك سموا بأخوان الصفا وخلان الوفاء، جمعوا معارف عصرهم العلمية والفلسفية والدينية في رسائل تزيد على الخمسين، وتكون مايشبه دائرة المعارف، مذهبهم تلفيقـي، اخـذوا فيـه مـن كـل علـم، اعتقـدوا ان الشـريعة دنسـت بالجهـالات واختلطـت بالضـلالات، ولا سـبيل الى غسـلها وتطهيرهـا الا بالفلسـفة، ففيهـا الحكمـة الاعتقاديـة والمصلحة الاجتهاديـة، ومتـى انتظمـت الفلسـفة اليونانيـة والشـريعة المحمديـة فقـد حصـل الكمـال، تقـع رسـائلهم في اربعـة اقسـام : قسـم في الرياضـيات، وقسـم في الجسـمانيات (الطبيعيـات)، وقسـم في النفسـانيات (العقليات) وقسم في التاموسيات (الآلهيات) فضلاً عن الرسالة الجامعة التي تجمع وتوضح كل ماجاء بهذه الرسائل.

الامكان والضرورة Possibility α Necessity:

مصطلح أو مفهوم فلسفي، وهي فكرة " الامكان " مقابل فكرة " الواقع " أو " الضـرورة " يقـول الكاتـب النمسـاوي (روبـرت فـون موزيـل Robert Von Musil 1880-1924) بهـذا الشـأن " ان الاعتقـاد في وجـود مـدلول واقعـي ضـروري للاشـياء، لا يجب ان يثنينا عن الايمان بوجود مدلول احتمالي امكاني للوقائع والاحداث " لا شيء اذن يمنعنا في رأي (موز يل) من ان نعيد النظر فيما تعودنا على وصفه بالضرورة والحتمية والجبرية وان نقول مقابل ذلك " من الممكن ان يحدث كذا وكذا ومن المحتمل الا يكون هذا الأمر كما هو عليه " واذن هناك حظوظ متساوية للقول بالضرورة والامكان.



يورغن هابرماس Habermas :-

ناقد وفيلسوف يرى ان التنظير لما بعد الحداثة ردة فعل يائسة ضد التنوير ويقترح نوعاً من الحداثة التواصلية كطريقة بديلة للخروج من فلسفة الذات، ويدعي ان الحداثة غير مكتملة، فهي في انفتاح دائم وتوجه نحو اعادة صياغة اشكال التفكير، وادوات الفهم، وابنية العقل ويرفض (هابرماس) معصومية العقل من كل خطأ، مثلما العقل لم يعد شيئاً جوهرانياً موجوداً في الاشياء، او في العالم، وانما اصبح صفة ننعت بها الاشخاص والمقولات التي تطمح الى صلاحية معينة سواء اكانت هذه الصلاحية تخص الحقيقة ام الاستقامة أم المصادفة، فالتحديث عند (هابرماس) هو عبارة عن اعادة امتلاك نقدية لما تنتجه الحداثة نفسها، واعادة نظر متواصلة لكل ماهو مستعمل في العالم، والسياسة، والثقافة، فالتحديث هو " تراكم نظري وتطبيق لانتاج العقلنة في الوقت نفسه وذلك في مختلف ميادين العلم والتقنية القانون والسياسة والفن والنقد "كما ان (هابرماس) يتعارض تماماً مع فلاسفة مابعد الحداثة الذين ينعتهم بأنهم يمثلون نوعاً من النزعة الفوضوية ذات العمق المحافظ، فالاحتجاج على الحداثة مطلب مكون للحداثة نفسها، ولكن رفضها أو نفيها انما يعبر عن نفي الذات، و يصف (هابرماس) اديبي مابعد الحداثة (دريدا) و(فوكو) كشابين محافظين استخدما " اتجاهات حداثية لتبرير نزعة عتيدة تناهض الحداثة في تركيزها الابداعي على التجريب والجدة والرغبة في نزع الغطاء الذي ستر العقل الاداري " فمشروع التنوير في نظر (هابرماس) لا تتم تصفيته بل هو قابل للتجدد.

غائية Teleology :

مصطلح فلسفي معناه، تعليل الشيء بالغاية التي يحققها، وكان الفكر القديم والوسيط يفسر الكون بعلته الغائية، فالخير أو الكمال مثلاً كلاً منهما غاية مقصودة ولذلك فهو علة الموجودات، اما المنهج العلمي الحديث فينظر إلى الظاهرة من حيث حقيقتها القائمة وعلاقتها بغيرها دون النظر إلى غايتها، و " عالم الغايات " أو " ملكوت النهايات " ولدى (كانت) يقصد به " الترابط النسقي للكائنات العاقلة بقوانين موضوعية مشتركة "، اذ أن الكائنات العاقلة هي

بعقلها كائنات قادرة على ان تطرح غايات لنفسها ، وهي بالطابع اللاشرطي لهذا العقل بالذات، كائنات غايات بذاتها ، هكذا يمكن ان يقال " عالم الغايات " أو " ملكوت النهايات " على النسق الذي يشتمل في تشريع واحد على غايات الكائنات العاقلة، وهي ذاتها غايات بذاتها ، وكذلك حال الغايات الذي يمكن لهذه الكائنات ان تنشدها ، لكن شرط ان تحترم في هذه الكائنات ولدى اقرانها ، كرامة الكائنات – الغايات بذاتها ، وبصفة الغاية بذاتها هذه، على كل كائن عاقل ان يعتبر نفسه ايضاً بمنزلة واضع التشريع الذي يحكم " ملكوت الغايات "، أو(مبدأ الاستقلالية الذاتية)، و تنطبق هذه المعادلة، إذا، على ثلاثة امور :

1. الكائنات العاقلة بصفتها غايات بذاتها.
2. الغايات الموضوعية التي يتعين على هذه الكائنات ان تنشدها.
3. الغايات التي يمكن لكل كائن عاقل ان ينشدها ، شرط احترام القانون الاخلاقي، والغاية بذاتها لدى (كانت) تتعارض في آن واحد مع غاية ذاتية وغاية نسبية : اذ ان الغاية بذاتها هي غاية موضوعية، وجوبية، في مقابل الغايات الذاتية أو الفردية التي يمكن لارادةٍ ان تقترحها على ذاتها دون ان تنسب اليها قيمة كلية ، انها غاية مطلقة ، لاشرطية ، في مقابل الغايات النسبية أو الوسطية التي تستعير سمتها الغائية من كونها وسائل لغاية اخرى، ويعرفها (هيجل) بأنها كلمة مشتقة من Telos اليونانية بمعنى هدف أو غاية ولوجوس Logos بمعنى كلمة، عقل، نظرية ، فهي تعني حرفياً (نظرية الغرض)، غير ان (هيجل) يطبقها أساساً على الطابع الغائي لموضوع ما أو نسق من الموضوعات، وهو يفرق مثل (كانت) – بين الغائية الخارجية والغائية الداخلية ففي الغائية الخارجية :-

1. الغرض لكي يتحقق لا يكون محايثاً في الموضوعات التي يتحقق فيها ، وإنما يدخل عليها من الخارج بواسطة فاعل غرضي سواء أكان فاعلاً بشرياً ام ألهياً.

2. الموضوعات التي يفترض ان يتحقق فيها الغرض تفترض لذلك الفاعل سلفاً، وهو يعمل، قبل وبعد تدخله – لاعلى أساس مبادئ غائية وإنما على أساس مبادئ آلية كيميائية.

3. يحقق الفاعل غرضه في هذه الموضوعات بأن يؤثر في سلوكها طبقاً لهذه المبادئ.

4. عندما يتحقق الغرض في هذه الموضوعات فأن الغرض الذي تخدمه لا يكون غرضها الخاص بل غرض الفاعل، وهو يكون عادة غرض كائن آخر.

اما الغائية الداخلية، بالمقابل فهي :

1. الغرض محايث في الموضوع، أو مباطن له.

2. الموضوع الذي تحقق فيه الغرض لا يفترضه مقدماً فهو يعمل أساساً على مبادئ غائية يحكمها ما يكمن فيها من غرض (لكن حتى النسق الغائي داخلياً يفترض مقدماً بيئة منظمة تنظيماً آلياً، وكيميائياً.

3. لا يوجد تدخل أو تأثير خارجي.

4. الغرض الذي يخدمه الموضوع هو الموضوع نفسه وهو نشاطه الخاص، و هكذا تتجسد الغائية الداخلية عند (كانت) و (هيجل) معاً في الكائنات الحية.

اللاغائية Laghaiyah :

هي رفض للمنهجية أو الافتراضية، يمكن تحقيقه من خلال الفعل المتحرر من الإرادة، والمستند على ملكات الذات الباطنية (حدس، خيال، لاشعور...) والمتجلي بخروجه من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل – النية إلى التحقيق وفق حرية مطلقة في تجاوز القوانين الموضوعية للشيء الجميل بذاتية متعالية تهدف إلى تحصيل اللذة الخالصة المبرئة من النفعية.

المذهب التجريبي Empiricism :

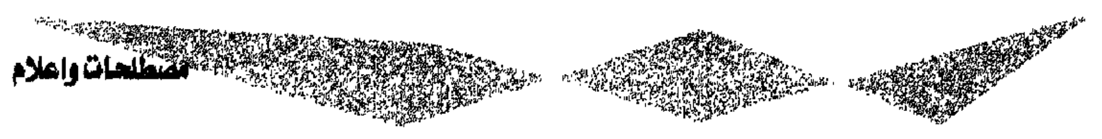
مذهب يقوم على ان الحس باب المعرفة الوحيدة، فليس في العقل شيء لم يمر بالحس اولاً، وهكذا يدل هذا المذهب على الخبرة المتراكمة من التجربة ويرفض مبدأ وجود افكار نظرية موروثة كما يدعي العقليون، ومهمة العقل هي تأليف افكار لا علاقة لها بالعالم الخارجي من خلال الافكار المستمدة من الحواس.

المذهب العقلي Rationalism:

مذهب يفسر المعرفة في ضوء مبادئ اولوية وضرورية، ويرى أن لاسبب إلى معرفة بدونها، لان الحواس لاتزودنا الا بمعلومات غامضة ومؤقتة، و (**Intellectualism**) هي نظرية ترد الحكم إلى الذهن لا إلى الارادة، فلا تفسح المجال للظواهر الوجدانية واللاارادية في الاعمال الذهنية، ويقابل الارادية، إذا رأى (كانت) ان كلا المذهبين : (التجريبي) و (العقلي) قد قدما تفسيراً منقوصاً ومن جانب واحد لبناء المعرفة الانسانية ومضمونها، ليفتح ابواباً جديدة ومناطق عذرية في الحكم الجمالي المستند إلى حقيقة راسخة آمن بها (كانت) هي ان للانسان غاية بذاته، وان الذات لا تنظر للاشياء على اساس معياري، انما تقدري وبهذا قلب آليات اشتغال علم الجمال ليصبح تأمل الذات للموضوع ليس اكثر من تقديرات تخضع لعملية الذوق لما جعله يمضي قدماً في وضع اسس منطقية لعملية التذوق هذه، التي تستبعد من اداثياتها القيم النظرية والعملية أي المعرفية (الحق) والاخلاقية (الخير) وفق الفهم الكلاسيكي _ لتأخذ مديات اكثر رحابة بتفعيل ملكات الذات الكامنة والمغيبة خلف استار العقل، فالعقل النظري لديه يعمل على توحيد التجربة، حينما يعمل مع الحساسية والفاهمة، ويعمل في الفراغ حينما يقتصر في ذاته، وهذا يعني ان هناك نوعين من المعرفة :

1 – معرفة تنتج عن التقاء العقل بالموضوع في التجربة (العملية).

2 – معرفة تحصل في الفراغ، فلا يلتقي العقل منها بأي موضوع في التجربة.



شيلر Shyler :

فيلسوف معاصر اشار الى ان جوهر الفن لعب، فالفنان لايتعلق بالحقائق المادية، بل يبحث عن حقائق جوهرية تجد ما يعبر عنها في القيمة الشكلية الظاهرة، واسمى مراتب الفن هي ما بلغ اللعب فيها اقصى حدوده، كما ان (سبنسر) صاغ هذه الفكرة في صورة علمية ربطها بفكرة (التطور) اذ استقى(سبنسر) فكرته عن اللعب والتطور من مؤلف الماني مجهول، اقر بأن للانسان رغبة غريزية في اللعب، وتتمكن الكائنات العليا من اللعب لاكتفائها قياساً بالكائنات الدنيا التي تتقوقع نشاطاتها في حدود الاستجابة للمتطلبات المادية واشباع الحاجات وغريزة البقاء، ولدى الانسان غريزة جبارة في قوتها وهي كفاحه من اجل ذاته فهو ينفس عن هذه الطاقة باللعب التشاركي، ويأخذ هذا اللعب منحى اكثر رقياً وحضارية حين يحاول الفنان طرح ذاته مجسدة بأعماله الفنية، والتشارك مع التلقين عبر قراءاتهم المتباينة عن موضوع بالغ الخصوصية هو ذات الفنان، فلا الفائدة ولا الحقيقة يجب ان تكون موضوعة – الجمال والخيال – الخاص المباشر، وانما العاطفة والجمال الخالص المتحقق عن طريق حالة روحية من لعب حر يقوم به الخيال والعقل لان بأمكانهما التوافق، وليس المقصود باللعب – كما يشير(كانت وشيلر) اللعب الفارغ، وانما اللعب الحر للكات المعرفة، وبذلك يتكون الشكل الذي هو اساس الجمال لدى (كانت) حسب ما يقره في فهمه للجمال الحر اذ يعد شاعر وكاتب ألماني تعتبر مآسيه التاريخية وسطاً بين المسرحيات الشعرية الفاجعة الكلاسيكية وبين المأساويات الشكسبيرية وقد تأثر الكتاب الرومانسيون الفرنسيون بنظرياته المسرحية، وقد رأى (شيلر) انه إذا كان المنطق علماً من علوم القيم، استناداً إلى أن القيم هي " الخير، الحق، والجمال " فأن هذا يستلزم مراجعة جذرية للتعارض بين الحقيقة والقيمة وأيضاً التعارض بين الحقيقة والوجود.

الروح Spirit :

هي مبدأ الحياة، وفلسفياً تعني، الحقيقة المفكرة، والذات التي تتصور الاشياء في مقابل الموضوع المتصور ويقابل المادة كما يقابل الجسد ويقابل الطبيعة

لهذا كان منطلق (هيجل) ، ان مهمة الفن ليست استنساخ الطبيعة فالفن شيء منفصل عن الواقع الموضوعي، والجمال الفني هو جمال متولد عن الروح، وبما انه كذلك، فهو ذو طبيعة إلهية (الله هو الروح) والفن المولود من الروح يستمد مادته من الموضوعي الا انه يقتطع المظهر الخارجي الذي يتراءى لنا كأنه واقع، ولكن ذلك لايعني الاتكاء على الحس ومرجعياته، كونها تسبب ضياعاً للذات، لذا يرى (هيجل) في تجاوز محدودية العالم الحسي، وصولاً إلى الحقائق الكلية من خلال تجسيد الذاتية التي تستغرق بتأملها في صميم وجودها الذاتي، والجمال المطلق عنده يحتوي على الحدس بالذات لان له صلة بالحقيقة الإلهية أو وعياً بالذات من حيث هي مطلقة، وبحكم كون الفن وجود روحي فهو اذن اسمى واكثر حقيقة من الوجود المادي، ولكن الوجود المادي الموضوعي ليس خلو من الروح بل العكس صحيح فالروح الإلهية مثلما تتجسد في الذات فهي تتبدى في جواهر الاشياء في الطبيعة والتي تعادل الحقيقة التي يجعلها هيجل غاية الفن.

التكنولوجيا Technology :

انها " العلم الذي يعنى بعملية التطبيق المنهجي للبحوث والنظريات وتوظيف عناصر بشرية وغير بشرية في مجال معين، لمعالجة مشكلاته، وتصميم الحلول العلمية المناسبه لها، وتطويرها، واستخدامها وادارتها وتقويمها لتحقيق اهداف محددة، وانها " التطبيق المنظم للمعرفة، والعلوم الاخرى المنظمه، في مجال معين او التطبيقات العلمية التي تتعلق بالعلوم الطبيعية بهدف الحصول على نتائج عملية محددة، بمعنى انها الجانب التطبيقي للمعرفه والنظريات العلمية، لتحقيق اهداف محددة "، " والتكنولوجيا عملية هادفة ومنظمة يتم من خلالها تزويد الفرد بالقدر اللازم من الخبرات التكنولوجية من معارف ومهارات واتجاهات وسلوك واخلاقيات والتي تعمل على تنوير هذا الفرد وتثقيفه تكنولوجيا" ويمكن القول بأنها نوع من الفكر يركز على كفايات الفرد من حيث تناول المواد الدراسية وتبسيطها وتنويعها بالشكل الذي يتناسب مع كل متعلم ، ويهتم هذا الفكر بوسيلة نقل محتوى المادة العلمية والاجهزة و المعدات و المواقف التعليمية وأن استخدام مصطلح (التكنولوجيا) يختلف بحسب السياق الذي يستخدم فيه،

فهو يختلف في مجال الصناعة عنه في مجال التربية، كما في مجال الفن فضلاً عن كافة حقول المعرفة، لقد أستخدمت التكنولوجيا في توجيه الحياة الاجتماعية وظهرت نظم من الأدارة ومذاهب في الأقتصاد والسياسة جعلت التخطيط في الحياة الأنسانية أمراً لابد منهُ، بحيث لم يعد للأنسان نفس الحرية المطلقة في توجيهه حياته بمعزل عن حياة مجتمعه أضافة الى تدخل السياسة في مدى أستخدامه لحريتهِ، اذ إن الحضارة العلمية وتطبيقاتها التكنولوجية لاتسود بغير أن تسود معها الثقافة الفكرية المواكبة لها إذ من الطبيعي أن تنعكس أثار الحضارة المادية على سلوك وعقائد ومشاعر أهل المجتمع الذي يحياها وهي تتمثل في أثاره الفنية وقيمهِ الأخلاقية.

الحداثة odernismm :

تعني كلمة (modern)، في اللغة الانكليزية (خاص في الحاضر والازمنة الحديثة و (modernism) رؤى وطرق حديثة، وفي علم الاجتماع تأتي بمعنى التحولات فهي جملة من المتغيرات البالغة التي تطول المجتمعات البشرية كافة ولو بشكل شديد التفاوت اذ ان الحداثة حسب رأي الفيلسوف الفرنسي (بودريارد (Baudrillard انفتاح كل الفضاءات الفردية والاجتماعية على ماهو جديد، وعلى ما يتحقق من خلال التقدم السريع للعلوم، والتقنيات، وعلى اللغات اللازمة لكل المعارف وللمعرفة العلمية الاكثر حداثة، وانها مرتبطة بكل ماهو مستحدث (وبالمجهول) وزمنها زمن الاستكشافات والفتوحات الرائدة، ان الحداثة بعمومية المصطلح ترى الفن على انه برهان روح العصر، وهي تعني تطبيق فكري لقيم جديدة ومستقلة عن كل النتاج السابق، أي هي حسب تعريف (ستيرن Stern) ترى الحاضر على انه أزمة مستمرة، وترى التاريخ على أنه سجل خبرات وليس حقيقة موضوعية، وهي لا تمثل طراز بقدر عدها محاولات لاعادة تعريف قواعد التشكيل الفني وتركيبه، ولقد أعلن (نيتشة) هرم الحداثة، شيخوختها ليست الزمنية والتاريخية فحسب بل المفهومية بمعنى، ينبغي ان لا تنقذ الحداثة بممارسة التجاوز الزمني لمحصولها الفني الثقافي فحسب، بل لابد من هذا التجاوز الآخر الذي يوصف بالنقدي انه بذلك ينتزع

الحداثة من مفهومها السطحي بأعتبارها لا تعبر عن الجديد فحسب بل انما تقوم بعملية نقد ذاتي لأيقونتها بالذات ولأنتاج هذه الايقونة، هنا يبرز الفكر النيتشوي مؤسساً أول للحداثة البعدية، لقد كانت الحداثة تسعى لأن تكون مشروعاً وضعياً يؤمن بفكرة التطور والتقدم الذي ينبني على الماضي وينفصل عنه في آن واحد، ومن خلال علمنة المعرفة وتفسير بنية المجتمع تفسيراً علمياً يمكن ازالة الأوهام التقليدية التي ارتبطت بالمعرفة، ان من شأن هذا التفسير تحرير الانسان وتوجيهه نحو قيم جديدة، فسادت في هذه الحقبة مفاهيم الابداع والاكتشاف العلمي وقيمه والتميز الفردي، وعلى هذا الاساس نادت الحداثة بشعارات براقة مثل الحرية، والمساواة، والايمان بقدرة الانسان العقلية، فكان نتيجة ذلك ان حاول الانسان بسط هيمنته وسيطرته على قوى الطبيعة وعلى الطبيعة عموماً، وآمنت الحداثة بقدرة الانسان على فهم العالم، والحياة والذات، والتقدم الاخلاقي فكان ان تمحورت شعاراتها حول مثاليات مغرية، مثل فكرة التطور والتقدم والرفاه والايمان بمستقبل افضل، ولكنها اصطدمت بواقع حياتي مرير، اذ كانت حصيلتها لسعادة الانسان حروباً ومشاحنات طاحنة، واستعماراً وارهاباً وهيمنة وقمعاً للآخر وتفاوتاً طبقياً وقمعاً عسكرياً وقنابل ذرية وخطراً نووياً، فضلاً عن الظلم الاجتماعي وانهيار الثقة بفكرة المساواة والعدالة للجميع (1) ومن هنا فأن الحداثة تنطوي على جانب تدميري هو نواتها التي لابد ان تؤول اليها كل نظرة غائية، خاصة ان الغاية تبرر الوسيلة، وقد استطاعت الفنون التشكيلية والرسم خاصة، دون الفنون الأخرى ان يجسم تاريخ ثورة الشكل في عصر الحداثة من خلال تحرير اللوحة من كل ايقونات الكلاسيكية فلا يتيقن في النهاية الا الشكل واللون والمادة، فقد ذهب الشكل الحسي (الموضوعي)، واخذ معه كل تراثيات الضوء والظل والمنظور، والحداثة مصطلح أطلق على الحركات الداعية الى التجديد والثائرة على القديم في الادب الغربي ولدى المختصين في العلوم الإنسانية، وكان لها صداها في الأدب العربي الحديث خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، كما بدأت الحداثة مرفوضة عند فئة وبنتها فئات أخرى بأسم التجديد تارة وتحت شعار الصدق الفني تارة اخرى، ويقول الكاتب المغربي(سبيلا) إن الحداثة هي " تحول جذري على كافة المستويات، في المعرفة، في فهم الانسان، في مستوى

الطبيعة، وفي معنى التاريخ، وتنتقل عائمة في الفضائيات الثقافية الاخرى "، ويبرز هذا المصطلح في المجال الثقافي والفكري والتاريخي ليدل على مرحلة التطور والتغيرات التي بدأت في اوربا اواخر القرن الخامس عشر او بداية القرن السادس عشر" ، وعرفها الناقد (بردابري) بأنها " حركة ترمي الى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة على وسائل فنية جديدة "، وان اغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد وانها سمة بارزة من سمات فننا المعاصر تكمن في كونها خير ما يمثل الفوضى الحضارية والفكرية التي تعم الحياة المعاصرة والتي جاءت بها الحرب العالمية الأولى، كما استعملت الحداثة " لتدل على أسلوب يخرج على الأعراف السائدة او سعي لخلق أشكال اكثر ملائمة لإحساس وإدراك عصر جديد "، أما الحداثة في رأي الشاعر(بودلير) فيعرفها بأنها " مشروع ثقافي متجدد تفرض نفسها على أنها وحدة (Unite) متجانسة تحكمها فكرة التقدم والاستمرار التاريخي "، وفي رأي آخر " الحداثة بقيمتها الجوهرية هي مقولة التقدم والاطراد التطوري في التقدم والرقي الحضاري الذي يدفع قدما الزخم الحضاري والوعي العقلي بالواقع " وايضاً أن الحداثة " وعي بالزمان الماضي والحاضر والمستقبل" كما أن مصطلح الحداثة هو" انتقاء الأصلح من التراث القديم والأصلح من الفكر المعاصر الحديث وعلى هذا تكون عناصر الحداثة هي ذلك المزج الخلاف بين القديم والجديد والماضي والحاضر والمستقبل وعدم الفصل بين الشكل والمضمون "، والحداثة" اكتشاف العالم الجديد والنهضة المتمثلة في ازدهار الفنون والعلوم والآداب عبر استعادة واستثمار فكر اليونان والإصلاح الديني وعصر الأنوار"، وهو عصر يتجه نحو المستقبل، أضف إلى ذلك أن" الحداثة هي حدث عالمي لا يتعلق أو يختص بشعب امة ما ولا بمنطقة جغرافية ؛ بل أن الحداثة انتشرت آثارها في كل مكان ولكن بدرجات متفاوتة " وكما أن سكان العالم أمسوا منشدين إلى مكاسب الحداثة وانجازاتها وهم يتحركون على خطى الحداثة في كل مكان، أن لفظ الحداثة أصطلاحاً يشير الى مدلولات مختلفة يمكن حصر مضامينها لغة في ثلاثة أركان رئيسة من خلال جذر كلمة (حَدَثَ) :

أولاً : مضمون الحداثة / الزمن : نقيض القدم الابتداء والإبداء وأول الظهور الذي يشمل الجدة والصغر وهذا المضمون هو الأقرب والملائم لمدلول الحداثة اصطلاحاً والمنسجم مع ما بدا من صرعات وخلافات فكرية وفنية وأدبية ودينية بين القدماء والمحدثين.

ثانياً : مضمون الحداثة، الخطاب : وهو ما تشير إليه لقطات الحديث، المحادثة التحدث، الأحدوثة والتحديث والتحادث، وهي ذات دلالات لسانية تجسدت وتقاطعت بشكل واضح مع نماذج الخطابات الفلسفية، العلمية والسياسية والاجتماعية التي برزت ابتداء من عصري النهضة والانوار.

ثالثاً : مضمون الحداثة، الوجود : وهو مضمون تدل عليه كلمات عدة كالحدوث الحدث، الحادث، الحادثة والاحداث فالمعنى المحتفظ به هنا لغة بجد صدى له في الوقوع والتأرجح بين العدم والوجود وممارسة التحديث الذي تكثر على اثاره واضحة في الاعمال الفلسفية الحديثة والمعاصرة.

عمارة الطي Folding Architecture

هي مشروع للبحث في دلالات مستترة، في بنى ثانوية خلف السطح، يحاول المصمم أن يجد حلولاً لعقد تقارب بين الاختلافات الجوهرية في البنية العامة للتصميم، لكي يخفف عن المتلقي، الشعور بالإضطراب والحيرة والدهشة، وقد إرتبطت عمارة الطي منذ بداية التسعينات بفكر مابعد الحداثة، إذ ظهر هذا التوجه الجديد عند بعض المعماريين التفكيكيين، والطي : تسمية أطلقها (ايزنمان) على التقنية الشكلية الأساسية الجديدة التي يوظّفها في توليد التصاميم المعمارية، وقد أشار (كنيث) إلى أن (هذا التوجه أثار رد فعل إزاء التعارض والتناقض الشكلي ومحاولة لاستعادة اللغة المعمارية الموحدة لتقف ضد التنافر والتغاير، من خلال إنتاج أنظمة شكلية متناقضة متكسرة كمحاولة لتجسيد الاختلافات وكذلك يعتمد المعماريون مفهوم الطي كوسيلة تقنية في ترجمة تلك المفاهيم المتغيرة في عملية التصميم كالحذف والتفرد والطي كما أشار إليها (ايزنمان)، لإنتاج حالات من التفرد للمكان والزمان فكل عمارة مؤلفة من طيات، والطي : هو فن لرؤية شيء غير مرئي.

المفهوم Concept :

(الفهم) وحدة قابلة للجدال، بحيث يمكننا إدراكها خارج اللغة، بشكل ذهني خالص كما لو كانت مستنبطة من دوال، ويقابل (المفهوم) موضوعاً خيالياً أو واقعياً ، والمفهوم ما يمكن تصوره وهو عند المنطقيين ما حصل في العقل سواء أحصل فيه بالقوة أم بالفعل، والمفهوم والمعنى متحدان بالذات فإن كلاً منهما هو الصورة الحاصلة في العقل أو عنده، وهما مختلفان بإعتباره القصد والحصول فمن حيث إن الصورة مقصودة باللفظ سميت معنى، ومن حيث أنها حاصلة في العقل سميت بالمفهوم، والمفهوم هو " جميع الصفات المشتركة بين أفراد الصنف الواحد، ويسمى حينئذ بالمفهوم الإجمالي، أو " مجموع الصفات الداخلة في الحد والصفات التي تلزم لزوماً منطقياً ويسمى بالمفهوم الضمني "، أو " مجموع الصفات الذاتية التي يتألف منها الحد ويسمى بالمفهوم الحاسم "، أو " مجموع الصفات التي يدل عليها اللفظ في ذهن فرد معين أو في اذهان معظم الأفراد في إحدى الجماعات ويسمى بالمفهوم الذاتي، و(المفهوم) شكل من أشكال إنعكاس العالم في العقل يمكن به معرفة ماهية الظواهر والعمليات وتعميم جوانبها وصفاتها الجوهرية، والمفهوم نتاج معرفة متطورة تاريخياً ترتفع من مرحلة ادنى الى مرحلة أعلى وتلخص هذه المعرفة على أساس الممارسة و النتائج المتحصل عليها في مفاهيم أكثر عمقاً وتحسن المفاهيم القديمة وتحددها بشكل أكثر دقة كما تصوغ المفاهيم الجديدة، في حين (هيجل) يُعّرف المفهوم " الشمولي الذي يبقى ويستمر في تظاهراته الخصوصية " ولهذا فأن المفاهيم ليست جامدة وليست نهائية وليست مطلقة بل هي في عملية التطور والتغيير ترقى إلى مرتبة الانعكاس المطابق للواقع.

الإستهلاك Consumption :

الإستهلاك يمثل مجال التكيف العام للحياة، السلع، الاغراض للخدمات للمسالك وللعلاقات الاجتماعية المرحلة الناجزة " المستهلكة " في تطوير يمتد من الوفرة البحتة والكاملة عبر شبكة الأغراض المترابطة إلى التكيف الكلي للأعمال وللزمان وصولاً إلى شبكة الجو المبرمجة، المرشحة في المدن القادمة،

محلات كل شيء، الرهانات الثانية، أو المطارات الحديثة إنهُ العمليات المرتبطة بالسلع المستهلكة والخدمات سواء كانت للإنتاج أم الشراء أم الاستخدام، ورسمت أطرهِ في مجال التسويق والإعلان، ومفهوم الأستهلاك هو أستخدام سلع أو أتلافها أو التمتع بخدمات من أجل أشباع حاجات أو رغبات معينه، ويمكن النظر اليه على أنه الهدف أو الغاية الاساسية لكل الأنشطة الاقتصادية، وعلى الرغم من ان (الاستهلاك) ظاهرة أقتصادية في المحل الاول، فقد أنشغل علم الأقتصاد بدراسة ظاهرة (الأستهلاك) أكثر من غيرها من العلوم، فإذا كان الأقتصاد يهتم بدراسة عمليات كالأنتاج (ومايصاحبه من عمليات إستثمار وأدخار) فإن الاستهلاك لابد وأن يحتل مكانة محورية في تحليله، ذلك أن الأستهلاك كما أكد (أدم سميثAdam Smit) هو الهدف الوحيد للأنتاج وإن رغبة المنتجين يجب أن تكون بالضرورة في خدمة المستهلك، وللأستهلاك علاقة عضوية بالأنتاج، وللأستهلاك دور أساسي في البنيان الأقتصادي وفي تحريك العجلة الأقتصادية، ولقد أهتم علم النفس بدراسة الأستهلاك في إطار أهتمامه بدراسة الجوانب الأقتصادية في سلوك الأفراد، وتعرّف الدراسات النفسية للأستهلاك على النحو الآتي : إذا كان علم النفس الفردي والصناعي يهتمان بسلوك الفرد كمنتج فإن سايكولوجية الأستهلاك تهتم بسلوكه كمستهلك، إذ ركزت البحوث النفسية للأستهلاك في البداية على دراسة إتجاهات المستهلكين وسلوكهم في محاولة للكشف عن وجود الأختلافات بين أراء الناس وأتجاهاتهم وبين سلوكهم الفعلي في مجال الأستهلاك، وهذه الدراسة تميل الى التركيز على سلعة بعينها كالثلاجات والسجائر أو المشروبات الغازية، أما علم الأقتصاد فقد أنطلقت النظرية الأقتصادية في دراسة الأستهلاك من فكرة سيادة المستهلك والتي تعني أن العمليات الأقتصادية تتجه بالأساس نحو سد حاجات المستهلك، فالانتاج والتبادل والتوزيع كلها وسائل، أما الأستهلاك فهو الغاية، لذلك فإن أداء أي أقتصاد لايقاس إلا في ضوء سد حاجات المستهلكين فلم يعد المستهلك الآن مستهلكاً فرداً بل أسرة أو وحدة معينة تؤخذ فيها قرارات جمعية تتصل بالأستهلاك كما أن سلوكه لم يعد سلوكاً مستقلاً، بل إن تفضيلاته تتغير عبر الوقت وهذا بفعل عوامل كثيرة منها التغير في مستوى الدخل والتغير في

الأسعار وتأثير الأعلان و مايوفره من معلومات حول تفضيلات المستهلك وحاجاته وتأثير الأستعراض أو تأثر المستهلك بما يستهلكه الأخرون، إن هذه النظرية الواسعة النطاق قد مكنت من أنبثاق أتجاهات جديدة في دراسة المستهلكين وسلوكهم وأرتبطت هذه الأتجاهات بتطور بحوث التسويق أو البحوث إدارة التسويق وتقوم النظرة السوسيولوجية (الإجتماعية) للأستهلاك على أساس (شمولي Totalitarianism) يوسع من الأهتمام النفسي والأقتصادي بموضوع الأستهلاك، وتتبع هذه الشمولية من شمولية النظرة إلى الأستهلاك فالأستهلاك بالمفهوم الأجتماعي ظاهرة عامة لدى كل المجتمعات، وهو مفهوم أكثر إتساعاً من مجرد إشباع الحاجات البايولوجية بل لهُ عدد محدد من الوظائف في كل الثقافات، فإعداد الطعام واستهلاكه يرتبط بالنسبه الى بعض الشعوب بقيم جمالية (قيم تذوقية وفنية) وهو بالنسبة للبعض الأخر دليل على المكانة، خاصة في الثقافات التي بها(فائض إنتاجي) سواء لدى الشعوب البدائية أو المعاصرة، أن كلمة أستهلاك تبقى مطبوعة بطابع سلبي بينما كلمة أنتاج تحتفظ بمعان أضافية أيجابية وتضاعف نظريات الاستهلاك العقلانية الواثقة أو الناقدة من جهودها لتجعل من الاستهلاك صنعة إما لمستوى الحياة وإما لنوع الرقابة السائدة رقابة النظام للفاعلين، ومن المستحيل ردَ الاستهلاك الى المنفعة أو الى الوضع الاجتماعي، لأن الاستهلاك قد أجتاحه الاغراء مثلما أجتاحه الانطواء القبلي والنرجسية، ويمكن أن يعد الاستهلاك شكل من أشكال التملك ربما كان هو أهمها أطلاقاً في المجتمعات الصناعية مجتمعات الوفرة، وللأستهلاك خصائص غامضة فهو يخفف عن الركب لأن مالدينا لا يمكن أنتزاعه منا لكن الاستهلاك يدفع دوماً نحو المزيد من الاستهلاك، لأن كل استهلاك مضى يفقد في الحين طابعه الاشباعي، وتعد ثقافة ما بعد الحداثة هي ثقافة استهلاكية مرتبطة ارتباطاً جدلياً بالمجتمع المعاصر (مجتمع مابعد الصناعي) الذي يكون فيه كل شيء خاضعاً لهيمنة استهلاكية أو هيمنة ثقافية بعد تفككهُ، وفيها ينتج هيمنة إستهلاكية تتوالد بإستمرار ضمن منطق حلقي، ويتمثل ذلك بالمجتمع الاوربي عامة والمجتمع الامريكي خاصة، حيث إن الاعلام والتقنية والاسواق أصبحت تنتج كم هائل من الخبرات والرموز والعلامات وبشكل يومي دون إتاحة

فرصة للإستيعاب والهضم أو التأمل، إذ أصبح سمة الاستخدام لمدة واحدة وتهمل الحاجة، تحت شعار (الكوجيتو الاستهلاكية أنا أستهلك إذن أنا موجود، ويعد انتاجنا السلعي وخاصة الملابس والاثاث والمباني وكل المنتجات مقيدة بالتغيرات التي تطرأ على كل طراز منها والتي تتبع من التجريب الفني، واعلاناتنا مثلاً مشبّعة بما بعد الحداثة في كل الفنون، والمجتمع العصري لايكاد يجد شيئاً يصعب إحتماله أو قبوله سواء في شكل الفن المعاصر أو في مضمونه إلا القليل، فالمجتمع يتقبل أشد انماط هذا الفن ازعاجاً كموسيقى (بنك روك Punk rock) مثلاً أومايسمى بالمواد الاباحية دون تردد أو عناء وكلها أشكال تحظى بقدر كبير من النجاح التجاري، لقد اصبحت السلع الاستهلاكية تنتج بشكل متسارع بما يتفق والطرز الموجودة حديثاً وقد أصبحت الاعلانات الطريقة المثلى للترويج للمنتجات واصبحت تمثل الفكر الأول للرأسمالية.

الأسلوب style :

هو الصيغة أو التأليف الذي يرسم خصال المرء وسجاياه، وهو الضرب من النظم والطريقة، أو الصورة التي يعبر بها عن المعاني أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال ويمكن القول بأنه "فردية متميزة وأداة فنية للتعبير وطريقة لتقديم الأشياء كما يمكن تعريفه بأنه الصفة التي تعطي المميزات للشخصية والتعبير المتكامل عن الفكرة والشعور، والاسلوبيه هي الصيغة المنطقية والفكرية للتعبير التي يمكن للمرء أن يدعوها لغة التجريد أو لغة الأفكار الصرفة، اما (هيجل) فيعرفه بقوله :" هو ما به تتكشف شخصية الذات التي تتظاهر في طريقة التعبير عن نفسها، او هو نمط الاداء او التنفيذ الذي يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن، اذ ان الاسلوب في جوهره، عمل لا يتعلق بذاته حسب، انما مرتبط ارتباطاً وثيقاً بماهية المعرفة والفكر، انه نوع من النمط الفني، ويختلف عن بعض الانواع الاخرى في انه يتضمن مجموعة متكررة او مركباً مكرراً من السمات في الفن يتصل بعضها بالبعض الاخر، وهي طريقة خاصة لاختيار وتنظيم عناصر الفن، يمكن تكرارها وتنويعها في منتجات

كبيرة ومختلفة، ومن ثم فأن فن الاسلوب يمكنه تصنيف ووصف هذه المنتجات كمجموعة او تعاقب جزء منسق تاريخياً ومستقر من نسق خيالي ووسائل ومناهج التعبير الفني التي تؤكدها مماثلة المضمون الجمالي والاجتماعي، وهذه المماثلة تتحقق على اساس قوة منهج ابداعي محدد، ويعكس الاسلوب الظروف الاقتصادية والاجتماعية لمجتمع ما، وكذلك الخصائص المميزة و التقاليد الخاصة بالامة المعنية، فمثلاً الاساليب المعمارية الاغريقية والرومانية والقوطية والحديثة وغيرها، ان كلاً من هذه الاساليب يكتسب اكمل تعبير عن التغيرات الاجتماعية العميقة حينها تظهر علاقة جديدة من اساسها بين الشكل الفني والمضمون الايدولوجي، ويؤدي علم الجمال الشكلي اما الى مفهوم واسع الى حد مبالغ فيه للاسلوب يوحد بينه وبين المنهج الفني- وهو ما يميل الواقعية مثلاً الى واحد من الاساليب - او الى فهم ضيق الى حد مبالغ فيه يوجد بين الوسائل الفنية في كل عصر وفي اطار هذه المناهج تتطور الاساليب المختلفة التي تضم بدورها فنانين لهم وسائل وطرق فنية مختلفة.

المذهب Doctrine:

هو مجموعة من الآراء والنظريات الفلسفية ارتبطت بعضها ببعض ارتباطاً منطقياً حتى صارت ذات وحدة عضوية منسقة ومتماسكة ويمكن تعريفه بأنه صفة تطلق على من تصطبغ جميع أعماله بمبادئ مذهب معين لايتحول عنه إلى غيره.

الخامة Topic:

عبارة عن مركبات خاصة، اذ تختلف المواد في تركيبها تبعاً لتركيب الذرات فترتبط هذه الذرات بعضها مع البعض في كل مادة بأواصر قوية او ضعيفة تبعاً لهذا التغيير الذي يشكل هذه المادة، والخامه هي العنصر المادي في العمل الفني الذي يتحتم وجوده في بعض الفنون كشرط اساسي لظهورها الى الواقع :" فالعمارة، المنظر، التحت، والخزف والرسم فنون مرئية لا يمكن اخراجها الا من خلال مواد وخامات معينة كأن تكون احجار، او معادن او اخشاب او اكادسيد او اطيان او قماش او جنفاص او فلين ومواد اخرى كثيرة

"، وهي التي توجه خيال الفنان وتقوده نحو الابداع وهي لا تكتفي بأصدار رد فعل مباشر على الخشب فحسب، وانما يعطي الفنان فكرة لكي يصبح فيما بعد مصدراً لوحي الفنان.

المنظر Scene:

هو ما يشاهده امامه على شاشة السينما او شاشة التلفزيون او على خشبة المسرح بكل تفاصيل الكادر من ديكورات وشاسيهات.. الخ علاوة على ذلك موقع الممثلين وتحركاتهم كما يمكن ان تحدد على تصاميم المناظر ايضاً مواقع اجهزة الاضاءة والكاميرا علاوة على تحديد اتجاه الرؤية بالنسبة لمشاهدي المسرح لانه رسم المنظر تماماً ما يراه المتفرج والمنظر هو شكل مسرحي يتواجد فوق خشبة المسرح في صيغة معمارية بسيطة ولكنه يعطي ايحاءات عامة شاملة من الناحية التقنية وقد يظل هذا المنظر ثابتاً دون تغيير طوال المسرحية حتى ولو عبرت احداث المسرحية اماكنها وازمنتها.

ثيودود أدورنو (-1969) : Theodor Adorno

فيلسوف ألماني يهودي كتب في علم الاجتماع، وعلم النفس، وحصل على شهادة الدكتوراه من جامعة جوهان وولف جانج الألمانية في فرانكفورت عام (1924)، أكّدت كتاباته على التطور الجمالي الحاصل في التطور التاريخي، تأثّر (بوالتر بنيامين -1940)، هاجر إلى إنكلترا في (1934) أثناء طرد النازية لليهود، حاول هو وزميله (هوركهايمر -1973) تجديد معهد فرانكفورت للدراسات الاجتماعية عام (1949)، من أهم مؤلفاته : (جدل التنوير، 1947)، (فلسفة الموسيقى الحديثة، 1949)، (الشخصية الاستبدادية، 1950)، (الجدل السلبي، 1969)، (النظرية الجمالية، 1970).

لويس ألتوسير (-1990) : Louis Althusser

مفكر فرنسي، أعاد قراءة الفلسفة الماركسية في ضوء البنيوية، وامتلكت أعماله تأثيراً دلالياً في الأدب والنقد والدراسات الثقافية، وكان فيلسوفاً ماركسياً وبقي لفترة طويلة عضواً في الحزب الشيوعي الفرنسي واعتبر

أحد أهم المنظرين الماركسيين في القرن العشرين، جادل في طروحاته التهديدات، من وجهة نظره، على الأسس النظرية للماركسية، منها تأثيرات الإمبريقية على النظرية الماركسية، ويعتبر (ألتوسير) ايضاً ماركسياً بنيوياً، رغم أن علاقته بمدارس أخرى للبنيوية الفرنسية ليست مسألة انتماء بسيط وقد انتقد العديد من أوجه البنيوية، وسعى فيما بعد إلى كسر الهيمنة الآيديولوجية للحزب بنشر عدد من الكتب التي تخالف كثيراً من التفسيرات المستقرة للفكر الماركسي، وقد استفاد في ذلك من الكثير من معطيات الفكر الليبرالي، أو غير الشيوعي، مثل مؤلفات (فرويد وباشلار وكلود ليفي شتراوس ولاكان)، كما استفاد من البنيوية حتى اعتبرت فلسفته مزجاً للماركسية بالبنيوية، ومن ذلك قوله إن الناس ليسوا مسؤولين عما يحدث في المجتمعات من تغيرات وأنشطة، وإنما هم نتائج وسمات لبنى طبقية تحكمهم، وهذا يشبه ما تقوله البنيوية من أن البنى هي التي تتحكم في الحياة الاجتماعية والثقافية، واعتقد (ألتوسير) أن أعمال (ماركس) غير متوافقة بشكل أساسي مع ما سبقها لأنها مبنية على أسس معرفية تجديدية رفضت التمييز بين الفاعل والمفعول، بعكس الإمبيريقية، وادعى (ألتوسير) أن فلسفة (ماركس)، المادية الجدلية، عارضت نظرية المعرفة كرؤيا بنظرية معرفة كإنتاج من وجهة النظر الإمبيريقية، فإن الفاعل العالم يصادف مفعولاً حقيقياً ويكشف جوهره بواسطة التجريد مفترضاً أن للافكار علاقة مباشرة بالواقع، أو أنها مشاهدة بلا وسيط لمفعول" حقيقي"، ويعتقد الإمبيريقي أن حقيقة المعرفة كامنة في تراسلات فكر الفاعل ومفعول خارج عن الفكر نفسه، في المقابل، يزعم (ألتوسير) أنه يفتقد في أعمال (ماركس) نظرة للمعرفة على أنها" فعل نظريّ بالنسبة لـ(ألتوسير) فإن الممارسة النظرية تحدث كلياً في مملكة الفكر، متعاملة مع مفعولات نظرية دون أي علاقة مباشرة مع المفعول الحقيقي الذي نسعى لمعرفته، هذه الممارسة النظرية تنتج معرفة بواسطة ثلاثة "كليات": أولاً : "المادة الخام" للأفكار ما- قبل العلمية، التجريديات والحقائق؛ ثانياً: إطار مفاهيمي أو "مسأليّ" يوجهها؛ ثالثاً: المنتوج النهائي للكيان النظري المتحول، المعرفة الملموسة بحسب وجهة النظر هذه، فإن سريانية المعرفة لا يضمنها توافقها مع الشيء الخارجي بحد ذاته؛ بما أن المادية التاريخية علم،

فإنها تحوي أساليبها الداخلية الخاصة للبرهان لذلك فإنها غير محكومة بمصالح المجتمعية، الطبقية، الأيديولوجية أو السياسية وهي منفصلة عن اقتصاد البنية الفوقية، كما انه استمد من البنيوية المعاصرة، فلسفة العلم والتحليل النفسي ابتعاداً عن العزلة الفكرية التي ميزت العهد الستاليني اضافة الى ذلك فإن فكره كان علامة على نمو الاحترام الأكاديمي للماركسية وخطوة نحو التركيز على تراث (ماركس) بصفته فيلسوفاً وليس مجرد اقتصادي، اذ إن هذا انتقاد لـ(أعمال) ألتوسير، قائلاً أنه أزال الماركسية كلياً من حقل التاريخ، السياسة والتجربة وبذلك جعلها معصومة عن أي نوع من النقد الإمبيريقي.

فريدريك انجلز(-1890) : Friedrich Engles

مفكّر اجتماعي ألماني، وفيلسوف سياسي، اشترك مع (ماركس -1883) في كتابة البيان الشيوعي عام (1848)، وقد حرّر وترجم أعمال (ماركس) بصورة مجملة، دعا انجلز إلى نشوء الدول لغاية تنظيم الزواج، وتنسيق عائدات المُلكية الخاصة.

امبرتو ايكو(+1932) : Umbert Eco

ناقد أدبي، وروائي ايطالي، درس علم العلامات والرموز، وعمل في جامعة تورين، وتركزت أبحاثه حول علم الجمال والدراسات التأويلية، من اعماله (العمل المفتوح، 1976)، (نظرية السيميائية، 1976)، (فلسفة اللغة، 1984)، (القارئ في الحكاية، 1986)، (التأويل والتأويل المفرط، 1988)، وأنشأ (امبرتو ايكو) نموذجاً سيميائياً خالصاً للقراءة، فضلاً عن أنه قد وجد ومنذ مطلع السبعينات، إن نظريات (النص) قد آلت إلى أساليب عملية وعلى نحو أصبح الإشكال الجديد معه يكمن في قراءة النصوص وليس في تكوينها، فالقراءة لم تعد تُعنى بالاستدلال إلى مشكلات التفسير النفسي أو إلى التأويل المتطور نسبياً، بل عنيت بالقضية الأساسية للتعرف على استجابة المتلقي كأحتمال داخل الاستراتيجية النصية، ومع التحولات البنائية بدت مهمته شيئاً فشيئاً بعملية القراءة، إلا أنها كانت ترى في المتلقي بنية نصية وما إلى ذلك، إلا أن (النص) بأعتقاد (ايكو) يتوقع تواجد قارئه النموذجي، القادر على الاشتراك في الترهين النصي بالشكل الذي ضمنه المبدع وقصده انّ (النص) آلة

كسولة لديه، لا يجد المتلقي أمامها إلا أن يتعاون وبشكل جاد لملئ الفضاءات التي لم يُصرّح بها، أو التي صرّح بها لكنها بقيت قارة فيه، وهكذا بدأ (إيكو) مهتماً بآلية الفراغ، ويخلص (إيكو) في النهاية إلى أن المتلقي النموذجي يجب أن يكون متصوراً " كمجموعة من شروط النجاح المكونة نصياً، والتي يجب أن تتحقق لكي يكون نصاً متعصرناً تاماً بمحتواه الاحتمالي "، وقد استخدم (إيكو) ثلاثة مفاهيم في هذه العملية، هي (الموسوعة، العالم الممكن، والمدار) اذ يُقصد بـ (الموسوعة) ترسانة أفكار أو ذاكرة جماعية يتم بها التحليل، إذ أن فاعلية التلقي بالنسبة لـ(إيكو) هي أولاً ذات طبيعية استدلالية، وهي بهذا المعنى تعنى بما يُستنبط أو يُخمن، وبالتالي يكون سياقاً إما أن تدحضه القراءة المتواصلة أو أن تؤكده، أما مفهوم (العالم الممكن)، فهو عالم ممتلئ بالأشخاص والمتعلقات، يعمل على مستويات ثلاث هي : (1) أداة لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها، (2) يسجل في (النص) نفسه، (3) يحتوي السلوك الذهني للشخصيات ويوجهه، أما المدار فهو أداة نصية أو خطاطة افتراضية أو فرضية مشتركة، يقوم المتلقي ببنائها والاعتماد عليها أثناء قراءته لـ(النص)، حيث يبقى (النص) — مع نظرية إيكو — مسيطراً على سلوك المتلقي وردة فعله إزاء البنية النصية، وهنا يختلف عن (ايزر) في عدّه المتلقي (متدخلاً / منفصلاً) عن صنع الأثر الدلالي والجمالي لـ(لنص)، في حين يعدّه (ايزر) مشاركاً في صنع الأثر الذي يتأتى بعد تفاعله مع (النص)، إذ لهذا الأخير امتداداً خارج إطاره النصي، كما أن للمتلقي قدرة الانزياح من ذاته عند قراءة (النص)، وعبر تجاوز هاتين الحالتين يتم إعادة إنتاج (النص) وتشييد هيكليته ومعناه.

بلاسي باسكال(-1662) : Blasi Pascal

فيلسوف ديني ورياضي فرنسي، وضع الأساس للنظرية الحديثة للاحتمالات، وصاغ ما يعرف بقانون باسكال للضغط، وقدّم للوجودية أفكاراً مؤمنة تتعلق بتنظيم العلاقة بين الفرد والإله، وحارب الأحكام اليسوعية التقليدية، واعترض بشدة على غفران الخطيئة من قبل رجال الكنيسة وذكر أنّ ذلك خرافة، من كتبه (مشكلة الفراغ، 1647)، (فترة دينية، 1651).

ليلاي براين (-1916) : Lily Braun

كاتبة اشتراكية ألمانية، نادت بمساواة الجنسين، وكانت متحمسة للدعوة إلى الإلحاد واللاعنف والمساواة في كلّ شيء، ترأست مجلة المجتمع الجديد عام (1896)، ثم تزعمت تيار (حركة النساء) التي طالبت بتحرر المرأة على الصُعُد كافّة، من كتبها :(سؤال النساء : التطور التاريخي والمظهر الإقتصاديّ، 1901).

ارنست بلوخ (-1977) : Ernst Bloch

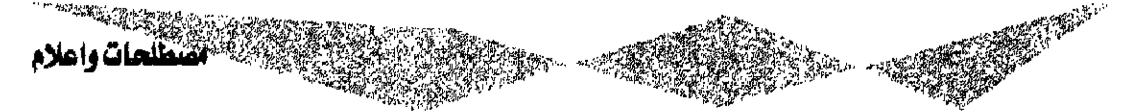
مفكر ماركسي ألماني يهودي، دعا إلى تطوير الفكر الماركسي، وهاجر إلى الولايات المتحدة بعد طرد النازيين له، درّس في جامعة ليسبنريج، من مؤلفاته (مبدأ الأمل، 1954).

والتر بنيامين (-1940) : Walter Benjamin

ناقد ألماني يهودي، كان له الفضل في التجديد الثقافي والاجتماعي في ألمانيا ، درّس في جامعة برلين، وقدم اطروحته للدكتوراه في جامعة فرانكفورت حملت عنوان (أصل التراجيديا الألمانية ، 1928)، هاجر إلى باريس بعد طرد النازيين لليهود عام (1933)، حوت مقالاته توجيه نقد لاذع للسلوكيات الاجتماعية ، كان له ميل ماركسي شديد ، وهو من أعضاء مدرسة فرانكفورت النقدية الألمانية.

مارتن بوبر (-1965) : Marten Buber

فيلسوف ديني ألماني يهودي، ومترجم توراتي، فلسفته قائمة على الحوار مع العالم الآخر، وتحليل علاقة الإنسان بالخالق، درس في جامعة برلين، واطروحته للدكتوراه حملت عنوان (النظريات الفردية في فكر المتصوفة اليهود ، 1904)، تأثر بـ(نيتشه) بشكل كبير، وكان له دور كبير في انبثاق الصهيونية ، والدعوة إلى العودة إلى الجذور الأصلية لليهودية ، اصدر صحيفة بعنوان (الصهيونية العالمية ، 1901)، من الداعين الأوائل لإنشاء جامعة عبرية في القدس، حرّر جريدة



اليهودي عام (1924)، وهاجر إلى فلسطين عام (1951)، واصبح رئيساً للأكاديمية الإسرائيلية للعلوم والفنون.

جان بورديلارد (+1929) : Jean Baudrillard

مفكر اجتماعي فرنسي، حلّل مجمل العلاقات بين الرجل والمرأة، واسهم بشكل فاعل في معطيات ما بعد الحداثة، واشتهر ببعض المصطلحات منها : العنف الرمزي، واستقلال المجال الأدبي، والتطبع الذي نزع الصفة الميكانيكية للبنيوية، ورفض دعوة موت المؤلف، ودعا الجنوح نحو الإدراك والفعل الاجتماعي، ومن اهم كتبه (سوق المنزل الفردي، 1990)، (قواعد الفن ، 1992).

تزفيتان تودوروف (+1939) : Tzvetan Todorov

ناقد بلغاري الاصل، فرنسي الجنسية، أقام في فرنسا منذ عام (1963)، أثّر في مسار الدراسات النقدية الحديثة، من كتبه (نظرية الأدب، 1966)، (مدخل إلى الفنتازيا، 1970)، (شعرية النثر، 1973)، (نظريات الرمز، 1977)، (أجناس الخطاب، 1978)، (فتح أمريكا، 1982)، (نقد النقد، 1984)، (مفهوم الأدب، 1987)، (نحن والاخرون، 1989).

هانس جورج غادامير (+1900) : Hans Georg Gadamer

مفكر ومحلل ألماني، اشتُهِرت على يديه الدراسات التأويلية، من خلال تأثره بـ(هوسرل وهيدجر)، له تأثير واضح في فلسفة القرن العشرين في ميادين علم الاجتماع والجمال واللاهوت والنقد الادبي، من كتبه (الحقيقة والمنهج، 1960)، (الفلسفة التأويلية، 1967)، (الحوار والجدل، 1980)، (عمر العلم، 1982) ولقد أراد (غادامير) أن يموضع الفهم بشكل ملموس فجعل اللغة وسيطاً يتنقل عبره، ومن ثم وحد بينه وبين التفسير والتطبيق، إذ يعد التفسير عملية يواصل بها الماضي ممارسة تأثيره على الحاضر، فضلاً عن ذلك فقد طرح (غادامير) مفهوم (الأفق التاريخي) الذي طوره (ياوس) فيما بعد وأطلق عليه (أفق التوقع)، وقد أفاد رواد جمالية التلقي مما طرحه (هانس جورج غادامير) وتحديداً من نظريته في التأويل وفي آلية عمل فعل (الفهم)، وقد كان (دلتاي) مصدراً خصباً وأساسياً من مصادر فلسفة (غادامير)، إذ كان مهتماً

أي (دلتاي) بدراسة عملية الفهم دراسة عملية، ويعني به النظر في عمل العقل البشري من الداخل، وإعادة اكتشاف (الأنا) في (الأنت)، أي أن العملية الأساسية التي تتوقف عليها كل معرفتنا للذوات الأخرى هي إسقاط حياتنا الداخلية الخاصة على موضوعات من حولنا، أما الصلة التي تجمع بين (دلتاي) و (غادامير) وجمالية التلقي فهي إمكانية تعيين واستيعاب وفهم الآخر من خلال فهمنا الذاتي، بمعنى آخر، أن فهم المتلقي لـ(النص) يتم عبر جملة من التعبيرات الموحية التي يسقطها على (النص) كردة فعل على الأثر الذي يتركه على مدركاته' فقد عمد (ياوس) من خلال طروحاته إلى محاولة تنشيط مدركات المتلقي (ملكاته العقلية) – كما فعل (ايزر) وذلك من خلال تأكيده على لحظات (غادامير) الثلاثة (الفهم، التفسير، التطبيق)، وعلى ضوئها يتم الانتقال من مستوى معرفي أدنى إلى مستوى معرفي أعلى، بمعنى آخر تتدرج خبرة المتلقي من خلال تغيير أفق التوقع من مرحلة أولية إلى مرحلة أعلى، أما فيما يخص إنتاج المعنى فهو – على خلاف (ايزر) يرى بأن المعنى ينتج من خلال (أفق التوقع) الناتج عن تفاعل التاريخ الفني مع الخبرة الجمالية للمتلقي، والمعنى النهائي ينتج عن جدلية الآفاق، أي إحلال أفق جديد محل أفق قديم، أما (ايزر) فيحدد إنتاج المعنى بالعملية التفاعلية بين (النص / المتلقي).

بيير فيلكس جوتاري(-1992) : Pierre Felix Guattari

طبيب نفسي فرنسي، وزعيم حركة (ضد الطب النفسي : Autipsychiatry) وهي الحركة التي حررت دراسات علم النفس وعلم الاجتماع والفلسفة من التقليدية، طُرِد من الحزب الشيوعي عام (1956)، واشتُهِر بصلته ببعض الحركات الإرهابية العالمية في فرنسا من كتبه (ضد أوديب، 1972)، (ألف هضبة، 1980)، (ما هي الفلسفة، 1991) بالاشتراك مع جيل دولوز.

نعوم جومسكي(1928+) : Noam Chomsky

لغوي أمريكي، وناشط سياسي ومفكر معاصر، أسّس قواعد النحو التحويلي والتوليدي، وأثّر في سياقات التحليل اللغوي الحديث، حملت اطروحته للدكتوراه في جامعة بنسلفانيا عنوان (التحليل التحويلي، 1955)، من كتبه التي أسهمت في تطور اللغويات الحديثة وفيها نقد كبير للبنيوية (التراكيب النحوية،

1957)، (مظاهر نظرية النحو، 1965)، (اللغويات الديكارتية، 1966)، (اللغة والعقل، 1968)، (التركيب المنطقي للنظرية اللغوية، 1975)، (انعكاسات على اللغة، 1975)، (اللغة والمسؤولية، 1979)، وقد ناقش علاقة اللغة بالفلسفة والسياسة من خلال كتبه (اللغة ومشاكل المعرفة، 1988)، (الزعامة الجديدة، 1969)، (نحو حرب باردة جديدة، 1982)، (القراصنة والاباطرة، 1986)، (القوة والعقيدة، 1987)، (أوهام سيطرت على المجتمعات الديمقراطية، 1959)، (العالم القديم والجديد، 1994)، عارض بشدة غزو أمريكا لفيتنام، وغزوها للعراق في حرب الخليج، ومن أهم كتبه في هذا الإطار (ردع الديمقراطية، 1991).

روجيه جارودي : Roger Garoudy

مفكر فرنسي اشتراكي، اعتنق الإسلام عام (1986)، واصبح اسمه الجديد (رجاء جارودي)، كان من كبار رجالات الحزب الشيوعي الفرنسي، وكان مناضلاً منذ شبابه، حُوكِم في فرنسا عام (1998) بسبب كتابه (الأساطير المؤسسة للسياسة الاسرائيلية)، وسُحِب الكتاب وفُرِضت عليه غرامة مالية، وحُضِر عليه النشر في فرنسا مما اضطره إلى مغادرة باريس، عارض بشدة حرب الخليج، والمجازر التي ترتكبها إسرائيل بحق الفلسطينين، من كتبه (موت الله، 1962)، (فكر هيجل، 1966)، (كارل ماركس، 1965)، (النظرية المادية للمعرفة، 1953)، (آفاق الإنسان، 1962)، (ماركسية القرن العشرين، 1966)، (منعطف الاشتراكية، 1969)، (الماركسية والوجودية، 1962)، (الحقيقة التامة، 1970)، (الكنيسة والشيوعية، 1949)، (الإسلام الحيّ، 1986)، (هل نحن بحاجة إلى الله، 1983)، (الجامع : مرآة الإسلام، 1985)، (الإسهام التاريخي للحضارة الإسلامية، 1946)، (من أجل حوار الحضارات، 1967)، (وعود الإسلام، 1981)، (قضية إسرائيل، 1983)، (فلسطين أرض الرسالات الإلهية، 1984)، (الإسلام في الغرب، 1987)، (ترجمة القرن العشرين، 1985)، (من أجل إسلام القرن العشرين، 1985)، (الإسلام، 1996)، (نحو حرب دينية، 1996)، ... الخ.



وليم جيمس(-1910) : William James

عالم نفسي وفيلسوف مثالي أمريكي، من الدعاة البارزين إلى البراجماتية، عارض النظرة العامة المادية للعالم، وكان على وعي كبير بعيوب المنهج الميتافيزيقي، رفض الجدل وأقرّ العقلانية، قد أكّد في تحليله للعقل على مقدرته في تحليل العناصر الإدارية والانفعالية، من كتبه (مبادئ علم النفس، 1890)، (ضروب الخبرة الدينية، 1902)، (الذرائعية، 1907).

فريدريك جيمسون : Fredric Jameson

مفكر ماركسي أمريكي، حاول بيان الخلفيات الايديولوجية للمناهج النقدية الحديثة لا سيما البنيوية، وركز على التحليل اللغوي، وعلى فلسفة البنية، ومازج بين التحليل الماركسي والتحليل النقدي النصي الحديث، من كتبه (سارتر، 1961)، (الشكل والماركسية، 1971)، (سجن اللغة، 1972)، (خرافات، 1979)، (اللاوعي السياسي، 1981)، (معتقدات نظرية، 1988)، (ما بعد الحداثة والنظريات الثقافية، 1989)، (الماركسية المتأخرة، 1990)، (بذور الوقت، 1998).

جارلس داروين (-1882) : Charles Darwin

عالم انكليزي يهودي، درس التاريخ الطبيعي، وقدّم نظريته في التطور البايلوجي بوساطة الانتحاب الطبيعي (Natural Selection)، نادى بالمذهب الطبيعي، وأصبح الأساس لتتبع نظرية التطور، من كتبه (أصل الأنواع، 1859)، (سلالة الإنسان، 1870).

جاك دريدا (+1930) : Jack Derrida

مفكر وناقد فرنسي، نقد الفلسفة الغربية التي تحيط بميادين الأدب واللغويات والتحليل النفسي، استند منهجه التفكيكي على رفض البحث عن الحقيقة، أو رفض البحث عن المصدر الغيبي النهائي للمعنى الذي ميّز مسيرة الفلسفة الغربية، من كتبه (علم الكتابة، 1972)، (هوامش الفلسفة، 1972)، (مواقع، 1972)، (جلاس، 1974)، (حقيقة في صورة، 1978)، (اختراعات

الروح، 1982)، (اختراعات أخرى، 1987)، (أطياف ماركس : دولة الدين. رفع الحداد. والدولة الجديدة، 1990)، (الكتابة والاختلاف، 1967)، (صيدلية أفلاطون، 1968)، اذ ان (جاك دريدا)، يبتعد بإحالة الذوات المتعالية على هوامشه الأثيرة والآسرة، لأن الجهل بالهامش عنده، يعادل الجهل بالأصل ومشروع البحث عن البدايات، إذ كان هناك من بدايات أصيلة، ففي الأصل " الذي لا أصل له " تختبئ الجينالوجيا، وفوقها تتراكم طبقات الأركيولوجيا، لذا جعل دريداً من أصله هامشاً، ثم يكتب سيرته " الهامشية " في المساحات السفلية، فالهامش عند (جاك دريدا) هو " الأصل " الذي يزاحم النص (الفوقي) والاستعلائي لينافسه أو يسلب منه مصداقيته، واحتلال جاك دريدا الهامش يعني أن يزاحم جاك دريدا بقلمه نصه، فـ (جاك دريدا) المراوغ المأخوذ بالتفكيك والبعثرة، لا يجد لذته إلا بنسف الوحدة الجامعة بين الأدب والفلسفة والسياسة، هذه الأقاليم الثلاثة التي لا تنفصل عنده إلا بالوهم، وهو الوهم الذي يعطيك (جاك دريدا) مرة إذ يقول " أن لا أكتب إلا في أشعة وكأني مجنون يحكي " لأن المجنون يجبُّ الانصياع ويتمرد على الانضباط والتقيد، ويهدم لغة الجماعة ليؤسس للغته هو، وهي اللغة التي لا تشبه إلا جنونه، ووحدته، وتفرده، ويعد (جاك دريدا) الفيلسوف المدمِّر لمركزية العقل والكلمة بإسقاطهما من الموقع الذي أنبتت عليه مناهج الفلسفات السابقة، ذلك إن فلسفة (اللامركز) هي لإعادة التفتيش عن موقع تخضع فيها الكلية للعبة الاختلاف والتمايز التي يدعوها (الأثر)، حيث أن الحرف يستمد وجوده من اختلافه عن حرف آخر، كذلك كل كلمة تستمد وجودها من اختلافها عن كلمة أخرى، ولكن سلسلة الاختلافات لا تعود إلى أي أصل، بل هي الشرط لوجود كل دال ومدلول وكل أصل، فـ (دريدا) لا يثبت معنى إلا لينقضه ولا يهتدي إلى مركز أو مسار إلا ليحوله من مكانه وليحيد به عن خطه وينقله من قطبه في عملية الانحراف وتبعيد الشيء عن ذاته و تشظيته حتى تضيع هويته خلف تراكمات من التحولات والتحويلات التي لا حد لها بحيث تصبح غاية (دريدا) المسماة منهجية " قوة تخريبية " لا تلمس شيئاً إلا لتنسف مسلماته وتفجره شظايا وهوامش، اذ أسس(دريدا) من خلال مفهوم (الاختلاف) مقولة (الحضور والغياب) فالمعاني لديه

تتحقق من خلال تواصل الاختلاف في الكتابة والقراءة (أبداع النص وتلقيه)، " وتبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل ضمن أفق الاختلاف بحيث يصبح الاختلاف هدفاً أكثر مما هو أصل في ذاته، وهذا يعني أن ثمة بناء وهدم متواصل وصولاً إلى تخوم المعنى "، وعلى وفق ذلك يدل (الاختلاف) على عدم وجود معانٍ محددة لبنى (النص) وأفكاره وان أقصى ما يمكن إدراكه هو التباين و(الاختلاف) فيما بينهما أو تأجيل المعنى إلى أجل أو وقت أخر، أو أن العلامة دائماً متميزة ومختلفة عما سواها، أي أن العلامة هي ليست كل العلامات الأخر، في حين يدال (التأجيل والإرجاء) إلى عنصر تفكيك (الدلالة) وهي عملية مستمرة في تأجيل الدلالة، أي أن كل مدلول يتحول إلى مدلول ثانٍ ويتحول إلى دال بعد ذلك، كما أن جوهر التفكيك عند (دريدا) هو غياب المركز الثابت للنص (العمل الفني)، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوقة بها بل أنّ ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشياً في قراءة أو قراءات آخرى (اللعب الحر للغة).

إميل دوركايم (-1917) : Emile Durkheim

فيلسوف وعالم اجتماعي فرنسي يهودي، طوّر علم منهجي يقوم على الجمع بين البحث التجريبي، والنظرية الاجتماعية، ويُعدّ مُوسساً للمدرسة الفرنسية لعلم الاجتماع، ومؤسساً للانثروبولوجيا الاجتماعية الفرنسية، أسهم في قيادة الحزب الشيوعي في فرنسا، وأسهم بدراسة السلوكيات الاجتماعية لبعض القبائل البدائية، من كتبه (تقييم العمل في المجتمعات، 1893)، (الانتحار، 1897).

جيل دولوز (-1995) : Gilles Deleuze

مفكر فرنسي نقد النزعة العقلانية وتبنى الاتجاه المعادي لها (Antirationalism)، شارك مع (فيلكس جوتاري) في تأليف (ضد أوديب : الرأسمالية وداء الفصام، 1972)، (ما هي الفلسفة، 1991)، ومن كتبه (نيتشه والفلسفة، منطق الإحساس، الحوارات، المفاوضات : 1972 – 1990، ألف هضبة : الرأسمالية ودام الفصام، السينما : صورة العصر، فلسفة الصورة، كافكا :

نحو أدب متواضع، لايبنز والفن الباروكي، ميشيل فوكو، مقالات نقدية، ...) الخ.

سيمون دي بوفوار (+1986) : Simone De Beauvoir

روائية وجودية فرنسية، آمنت بالدعوة إلى مساواة الجنسين، وإلى إلغاء الأنوثة السرمدية، رافقت (سارتر)، وآمنت بالوجودية المؤمنة، ودعت أن يكون للمرأة نشاطها الجنسي الخاص بعيداً عن الرجل، من كتبها (قوة الأشياء، 1960)، (مذكرات فتاة رصينة، 1958)، (أمريكا يوماً بعد يوم، 1948)، (الروح المعنوية، 1947)، (الجنس الثاني، 1946).

بول دي مان (-1983) : Paul De Man

ناقد أدبي بلجيكي الأصل، أمريكي الجنسية، يُعدّ من المنظرين الكبار للمنهج التفكيكي، من كتبه (العمى والبصيرة، 1971)، (القصيدة الجمالية، 1988)، أسهم في ترسيخ الفكر النقدي التفكيكي في الجامعات الأمريكية.

جون ديوي (-1952) : John Dewey

فيلسوف أمريكي، عمل في ميدان البراجماتية مع (وليام جيمس، وبيرس)، وطوّر نظرية لتعليم الاطفال وتربيتهم، كانت لديه تأثيرات واسعة من خلال الفلسفة الذرائعية التي سادت في أمريكا، من كتبه (الفلسفة الذرائعية)، فهو الفيلسوف الأمريكي البراغماتي، الذي أطلق على فلسفته بالأداتية أو الوظيفية، حيث يعتبر(ديوي) ان المعرفة أداة في خدمة مطالب الحياة، رفض ربط الميتافيزيقيا بالفلسفة ورفض الثنائيات التي سببت أزمة الفكر المعاصر حيث وجد ان مشكلة الفكر الحديث سببها التعارض بين المثل العليا والواقع وبين الروح والطبيعة، فأراد ان يحقق الوحده الروحية بأفضل مما فعل (هيغل)، لذا حاول ان يجد حلاً للخروج من ازمة هذا التعارض فآمن بنظرية في التطور لدى (دارون)، فالعقل والجسم برأيه عضوان تطورا في التنازع على البقاء حتى وصلاً الى ما هما عليه حالياً من أشكال أدنى مرتبة، كما انه وافق (ديكارت) الذي اعتبر إن الأشياء يتم إدراكها وتصورها اذاما اعتقد بتطورها ومجيئها تدريجياً إلى الحياة

بسهوله أفضل مما لو ظهرت دفعة واحده في حالة كاملة، وهذا المنطق هو الذي خلص الفكر الإنساني من الأصل الديني للخليقة والخلق حسب قول (ديوي)، اما فلسفة (جون ديوي) البراكماتيه من خلال المادة شأن الماركسية في المادية الجدلية، لكن لدى (ديوي) الأمر يختلف، إذ إن البراكماتيه تؤسس لمجتمع رأسمالي وان لم يظهر ذلك في طروحات (ديوي) الفلسفية، إلا أن تبني المجتمع الرأسمالي لها مستثمراً إياها بعكس الجانب الآخر-الماركسية- التي تدعو لمجتمع اشتراكي من خلال (يوتيبيا) يسعى لتحقيقها، إذ ان الصراع ثابت عند (ديوي) والمادة (العقل والجسم) متحول يؤدي إلى ثابت فالعملية لديه تنطلق من ثابت إلى متحول إلى ثابت ان افكار (جون ديوي) الفلسفية مرتبطة بالواقع ارتباطاً كبيراً نتيجة عده المعرفه وظيفة لذلك فهو ينشد ان تكون هذه الوظيفه اداة تتميز بالصدق والحقيقة اكثر من اي شيء اخر لانها تعمل على خدمة المجتمع والانسان وهي الاساس في تطوره، ويعتبر الفكر في اصل نشأته في خدمة الحياة؛ اذ ان الانسان لا يفكر مادامت حياته سهلة، ولكنه يضطر الى التفكير اضطراراً عندما يكون امام مشكلة فيحاول ان يجد حلاً لهذه المشكلة، اما صحة تفكيره فتقاس بمقدار ما يحرزه من نجاح، ويقول (ديوي) ان ((كل ما هدانا حقا فهو حق)) ويحلل (ديوي) بشكل منطقي علمي طريقة التفكير في حل المشكلات بعدد من المراحل المتعاقبة:

1- شعور الشخص بوجود مشكلة تفترضه للتفكير بها لمعالجتها وايجاد الحلول المناسبة لها.

2- يحاول الشخص فهم المشكلة ويحدد معناها ويحللها الى عناصرها الاولية.

3- يقارن المشكلة مع ذكرياته ودراساته لمساعدته على حل المشكلة.

4- يكتشف من المعلومات السابقة اقتراحاً او افتراضاً لحل المشكلة ليحقق صحتها فيما بعد.

5- يتحقق من الفرض ويحاول تطبيقه على شواهد واحوال خاصة حتى اذا ما ثبت صحته يصبح قاعدة.

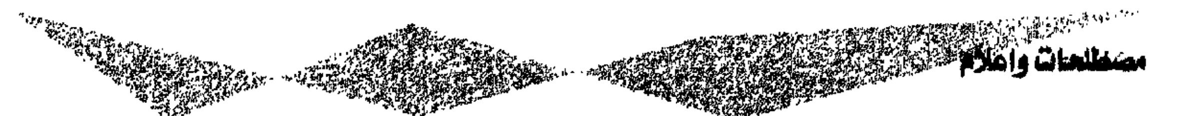
ان الخبرة دائماً خبرة بالطبيعة، لذلك فأن الخبرة جزء لا يتجزأ من الطبيعة ولكن (ديوي) يأبى ان يجعل من الخبرة مجرد تقبل سلبي محض، بل هو يحيلها الى بحث ايجابي فعال، ومن ثم فأنه يحرص على ابراز الطابع الدينامي لهذه الخبرة، ولما كان المقصود بالخبرة هو ذلك التفاعل الحيوي الذي يتم بين الكائن وبيئته، اذ يبدأ (ديوي) بتحليل الخبرة العادية، لانه لا سبيل لنا لفهم الظاهرة الجمالية في اسمى صورها الا اذا بدأنا بدراستها في شكلها البدائي، ولابد من العمل على اعادة الاستمرار بين الخبرة الجمالية من جهة وعمليات الحياة العادية من جهة اخرى، ولن نفهم الفن لو اقتصرنا على دراسة الاثار الفنية الكبرى، وانما ينبغي للنظرية ان تلتمس الفهم، ان تلجأ الى طريق غير مباشر، فترتد الى الخبرة العادية، وان هناك ثمة علاقة وثيقة تجمع بين الفنون الجميلة والحياة اليومية، واذن فلا بد للبحث عن اصول الفن وجذوره من العودة الى صميم موضوعات الخبرة العادية التي لا نعدها ذات طابع جمالي، كما ان (ديوي) يحلل الفن او الظاهرة الجمالية بعمق، فيصل الى ان بيئة الانسان هي اصول الفن وجذوره وان تفاعل الانسان معها وتحليله لها ومن ثم تركيب وتنظيم وتأليف بين عناصر العمل الفني هي من اهم عوامل احداث الطابع الجمالي.

هانس رايشنباخ (-1953) : Hans Reichenbach

فيلسوف يهودي ألماني، مؤسس مدرسة برلين الفلسفية الواقعية المنطقية، أسهم في تفعيل التفسيرات المنطقية لنظريات الاحتمال والحث الرياضيتين، والقواعد الفلسفية للعلم، من كتبه (المنطق الرمزي، 1947)، (تطور الفلسفة العلمية، 1951).

ميشيل ريفاتير (1924+) : Micheal Riffaterre

ناقد أدبي أمريكي، أكّد على مسالة استقبال القارئ للنص، وليس على السيرة الذاتية للمؤلف، واقترح طريقة جديدة للنقد الأسلوبي من خلال الاعتماد على المنهج البنيوي في تحليل المستويات الأسلوبية، من كتبه (معايير تحليل الأسلوب، 1957)، (سيميائية الشعر، 1978)، (إنتاج النص، 1979)، (الحقيقة الخيالية، 1989).



بول ريكور (+1913) : Paul Ricoeur

ناقد أدبي، ومؤرخ فرنسي، درس النظريات اللغوية والتحليلية النفسية، حاول تقويم الحلول للازمات المعرفية التي وقعت بها الظاهراتية من قبيل تحليل الظاهرة، ونظرتها إلى فلسفة اللغة، فضلاً عن دوره في تحليل الخطاب النقدي لكل من البنيوية وما بعد البنيوية والتأويلية والسيميائية، وركّز على موقع اللغة في هذا الخطاب، وقد تبنى الخطاب التحليلي الماركسي والفرويدي في تحليله النصوص، لاسيما في تحليله النص التوراتي، من كتبه (الحرية والطبيعة، 1950)، (فلسفة الرغبة، 1950)، (التاريخ والحقيقة، 1955)، (صراع التأويلات، 1969)، (الزمن والسرد، 1983).

زارادشت (- حوالي 1000ق. م) : Zoroastre

متصوف من بلاد فارس، تُسند إليه عقيدة الزارادشتية (Zoroastriaism) التي تؤمن بالصراع في العالم بين الخير ويمثله آله النور (أورمازد)، والشر يمثله آله الظلام (اهديمان)، عُرِف على أنّه مترجم لأوامر الله وكلماته، وقد وضع فلسفة لاهوتية متناغمة لعبادة الله تقوم على محاورة الطبيعة التي تمثل التجسيد المطلق لله، تأثر به (نيتشه)، ولكن هذا الأخير قلب منهج زارادشت من جهاد يشترك فيه الله مع الإنسان ضد الشيطان، إلى مؤامرة يشترك فيها الشيطان مع الإنسان ضد الله.

جان بول سارتر (-1980) : Jean Paul Sartre

روائي ومسرحي وفيلسوف فرنسي، أسّس مذهب الوجودية، وفلسفة حرية الإنسان، ونال جائزة نوبل للآداب في (1964)، انبثقت شهرته من خلال رواياته (الغثيان، 1949)، (الطاعون، 1950)، من كتبه (علم النفس التحليلي، 1940)، (نظرية الانفعال، 1941)، (الوجودية بوصفها مذهباً إنسانياً، 1942)، كما ان (سارتر) قد ربط فلسفته في الفن والادب بمفهوم الحرية واكد ان الانسان صانع القرارات كما انه خالق القيم وله حرية كاملة وليست مطلقة لانها تدمر الانسان وتسبب الفوضى، وقد اكد (سارتر) ان الانسان كائن لذاته واعتبر ان الحرية اساس الفن وعليه فأن الوجودية ترفض العلم والواقع الاجتماعي والمجتمع بكونه يتألف من

مجموعة من الانات كما انها ترفض القيم، اذ يرى (سارتر) ان الوجود يسبق الماهيه والانسان لديه مشروع انسان ولن يصبح انساناً الا بالاختيارات الحرة التي يجب عليه ان يتخذها كل يوم وهو – اي الانسان – محكوم عليه ان يكون حراً – اذ انه يتطور على انه كائن لذاته، منه تشتق كل اشكال الوجود، كالوجود لذاته، وهو العالم الموضوعي والمكان والزمان والكم والكيف، وهذا العالم الموضوعي يتميز باللاعقلانية ومحدد يختلف عن النشاط الإنساني الحر والذي بدوره لا يعتمد القوانين الموضوعية، فالإنسان وجود مادي، ووجوده يسبق ماهيته، وهو موجود تاريخي ومعنى ذلك ان الإنسان عبر نشاطه المنتج (بكسر التاء) بتحديد ذاته وهو لا يلبث ان يتجاوز شتى التغيرات التي يعانيها او يستحدثها وبهذه العملية يتحول من موجود تاريخي الى موجود مادي يعيش وسط عالم مادي، وهذا الموجود المادي يهدف الى تغيير العالم المثقل له، اي ان الانسان وفق وجوده المادي يحاول التأثير بالماده على نظام الماديه وبالتالي فهو يريد ان يغير من ذاته، على هذا الاساس يعمل الانسان على تغيير العالم مع العمل على تحقيق مكان جديد له من خلال تنظيم الكون بشكل اخر مغاير وجديد، وبذلك النظام الجديد يكون الانسان قادراً على تحديد ذاته – لذاته – وهو النظام الوحيد الذي سيسمح للانسان من ان يرى نفسه على اساس انه ذلك الاخر – الجديد -، وفق ذلك يعلن (سارتر) ضمناً عن ثوابت ومتحولات يمكن عدها بفصلها عن بعض، فالإنسان متحول كماهية لسابق ثابت هو (وجود) والأخير متحول اذ ان الإنسان عبر عمله الإنتاجي يحدد ماهية وجوده المتعلقة بتطوره / تحوله المؤسس لذلك الوجود، اذن يكون الوجود (ثابت) والماهيه متحول الا ان تلك الماهية تمحور تحولها على أساس من الحرية التي يتحتم علية تبنيها لاستبعاد ثقل العالم، فبالماده يقوم الانسان بتحويل الثابت (النظام المادي للكون) لتغيير ذاته بعد ذلك وجعلها كائناً يتميز بالتطور والتحول المتأتي من تغييره للعالم وتحويله اياه بعد أن كان وجوداً مادياً ثابتاً / ساكناً غير متحرك وبهذا يكون الإنسان قد شكل ماهية وجوده ووجود العالم بنفسه، ويرى الفلاسفة الوجوديون ومنهم (سارتر) ان العمل الفني يحمل في ذاته وجوداً فيزيقياً، أي انه يمتلك وجوداً حسياً، الا ان هذا الوجود الحسي لايحقق المتعة الجمالية "الا عندما يتم تأمله بأعتباره جزءاً من كل لا واقعي"، والفنان لدى (سارتر) " لايقدم الموضوع الواقعي او الحسي لكي يتأمله في ذاته، وانما لكي تخلق منه صورة جمالية

متخيلة "، اذ يحصل لدى (سارتر) تكشف للمطلق اللاواقعي من خلال الواقعي الحسي (او المماثل الفيزيقي) عن طريق الخيال، ففي عملية الرسم يبقى الموضوع الخيالي قبل الابداع وبعده، امراً متميزاً عن الموضوع الفيزيقي الواقعي في اللوحة والذي يعمل كمماثل له فحسب، فما هو واقعي او حسي في السطح التصويري هو نتاج ضربات الفرشاة، ولزوجة المادة التي تغطي نسيج ذلك السطح، ولكن هذا كله لايكون موضوعاً لتقديرنا الجمالي، فما يكون جميلاً، انما هو شيء ما لايمكن ان يكون موضوعاً لخبرتنا الادراكية، وهو من صميم طبيعته ان يكون خارج العالم اما (سارتر) فيرى ان في الموسيقى ثنائية لايمكن فصلها فهي تجمع بين الواقعية الحسية التي تتمثل في الاداء والعزف أي اننا نسمع لحناً في زمان ومكان معينين، الا ان الروح التخيلي (Imaginative Reduction) يقوم بدوره في ترحيل ما هو حسي في الموسيقى وتحويله الى شيء خالد، غياب ابدي، ولكنه ليست خالدة وموجدة في سماء عقلانية بل انها خارج الواقعي، والمطلق في هذه الحالة يكون خارج الوجود والانصات يكون على مستوى الخيال، فالوسيط المادي يكون زمانياً ولكنه يكون مقصوداً ليضع موسيقى كالسمفونية في زمان لاواقعي، أي في تتابع مطلق باطني منفصل عن الزمان الواقعي.

باروخ سبينوزا(-1677) : Baruch Spinoza

فيلسوف مادي هولندي يهودي، طردته الجالية اليهودية في هولندا لتطرفه الديني، ونقده لأسس العبادة اليهودية، ويُعدّ مؤسساً للمنهج الهندسي في الفلسفة، وقد فرّق بين الجوهر أو الوجود غير المشروط، وعالم الأشياء أو الأحوال التهائية الفردية، بحيث ذكر أنّ الجوهر واحد في حين أنّ الأحوال متعددة إلى ما لا نهاية، والعقل اللانهائي يستطيع أن يدرك الجوهر اللانهائي في جميع أشكاله ومظاهره، من كتبه (البحث اللاهوتي السياسي، وعلم الأخلاق، وجدل الطبيعة) اذ نجد انه كان قريباً من (الرواقيين) الذين وجدوا في اخضاع كل شيء تقوم به النفس تحت هيمنة العقل وفي النتيجة لا يضع (اسبينوزا) الإنسان في عزلة عن العالم وانظمته بل ان فلسفته قائمة على اساس ان الانسان هو ذلك الجزء من الكل الذي جعل من قدراته منقادة لقوى الكون

ومنفذاً لقوانينها ومقيداً ، وان الإنسان في حكم وجوده في هذا الوجود هو يخضع لقوى (الله) بكونها قوى مطلقة هي التي سخرت كل قدراته وامكانياته حتى أصبحت حريته قادرة على تكوين إرادة تخضع لقوى العقل وهذا يعزز من اراء (اسبينوزا) في الحرية الإنسانية، إلا ان (الله) وحده الموجود الذي يتمتع بالحرية المطلقة وان حريته تصدر عن ماهيته فأن محاولة هذا الفيلسوف تبرير الحرية الإنسانية المنسوجة كان يحاول جاهداً ربطها بالعقل، بأعتبار ان الحرية الحقة هي التي تكمن تحت سيطرة العقل على السلوك الإنساني للتخلص من اغلال العواطف والشهوات والانفعالات العمياء التي كانت وباء كل سلوك او فعل لا ارادي لايستنير بهدى العقل لانه يطالب الإنسان بأن يمضي في سلوكه وفق مايمليه عليه عقله فينأى عن الشهوات والاهواء والرغبات و يعني هذا أنه انما يعلي من قدرة العاقل المنزه عن الانفعالات، والتحرر من فردية الغرائز، أي ان يقف الإنسان في مواجهة شهواته وان يحكم نفسه بنفسه فهو بهذا رفض الحرية الإنسانية بالمعنى الميتافيزيقي كما قرر (اسبينوزا) ان مايسمى بالإرادة هو في واقع الامر رغبات او غرائز طبيعية تحفظ وجود الفرد إذ يحاول الإنسان في شتى صور نشاطه، العمل على حماية نفسه، وحياته وطبيعته في علاقته مع البيئة الطبيعية، بأعتباره كائناً حياً، وتشوقه للسيطرة، هو ما يجعله يحرص، على حماية استقراره فكل، مايقوم به الإنسان مع نشاط مهما تنوع واختلف، انما يصدر عن هذه الرغبة في حفظ البقاء، سواء شعر بذلك او لم يشعر، اما الحرية التي عناها (اسبينوزا) فهي حرية ناجمة عن التحكم الذاتي وهو هنا يتحدث عن الطريق الذي يسير فيه العقل حيث يكتشف الضرورة الكامنة في الكون، فيحرر ذاته عن طريق فهم طبيعته وعلاقته بالعالم فهماً كاملاً، مثل هذا التحرر الناجم عن ادراك الإنسان لموقفه الحقيقي في الكون، قد يسمى من جهة ما ضرورة، لان فكرة الضرورة هي التي تغدو الفكرة المسيطرة على نظرته إلى نفسه وإلى الاشياء عندئذ ولكنه يمكن ان يسمى ايضاً حرية لأن الحقيقة تحرر الإنسان ومن هنا يكشف الباب عن سبب هذه الحرية، وهو العقل.

ادوار سعيد (+1935) : Edward Said

ناقد أمريكي، ولد في فلسطين، اهتم بالدراسات الاستشراقية، ودراسة المواقف الغربية تجاه قضايا العالم العربي لاسيما قضية فلسطين، ثم اتجه مؤخراً إلى الدراسات الثقافية، ودراسات ما بعد الاستعمارية، من كتبه (الاستشراق، 1978)، (الثقافة والإمبريالية، 1993).

المذهب الانساني Humanisme :

هو التعبير المستعمل في علوم ودراسات الفكر والاداب والفنون كما يعني الشعر اي استعماله قديم ورد عند (اوليوس جوليوس Aulus Gellius) كتعبير عن المحطة النهائية للتعليم، والانسانية ترتبط بالاخلاق والتربية والثقافة والتربية الجمالية، ويتعامل الانسان مع هذه الكلمة والتي اول ما ظهرت نتائجها في الادب وعلومها كما ظهرت بالفنون في (ايطاليا).

كلود ليفي شتراوس (+1908) : Claude Levi - Strauss

عالم إنسانيات اجتماعي انثروبولوجي فرنسي، حلّل أنظمة القرابة الفكرية والاجتماعية للشعوب عن طريق بيان نُظم العلاقات البنيوية، يُعدّ الأب التنظيريّ للبنيوية، من كتبه (أنظمة القرابة، 1967)، (الانثروبولوجيا البنيوية، 1961)، (العقل البربري، 1962)، (النيئ والمطبوخ، 1964)، وكانت لديه آراء متطرفة جداً ضد الإسلام، ولد عام 1908 وتلقى تعليمه في باريس، ودرس في جامعة ساوباولو في البرازيل من سنة 1935 إلى سنة 1939، وقام في ذلك البلد ببحوث ميدانية انثروبولوجيه، وقد شغل منذ سنة 1959 منصب أستاذ الانثروبولوجيا الاجتماعي في الكوليج دي فرانس وقد استفاد (ليفي شتراوس) من أفكار (سوسير) في اللغة، فأنشأ لنفسه منهجاً يرصد النظم الكلية، التي كان يسميها الأبنية أو التراكيب القائمة في حياة الإنسان، وخصوصاً في الظواهر الاجتماعية والثقافية، وإن كُلاً من (كلود ليفي شتراوس وجاك لاكان) يُعدّان من أباء البنيوية وقد أحالا اللغة نفسها إلى نشاط بنائي عالمي كامن في عقل الإنسان نفسه، وهذا ما اعترض عليه (دريدا) بشدّة، إذ يعتقد أن

اللغة نشاط بنائي لا يخضع لسيطرة الذهن الواعي، بل يتبع قوانين اللاوعي، وهي آخر مرحلة تقوم بها الفلسفة لإرساء ميتافيزيقيا الحضور.

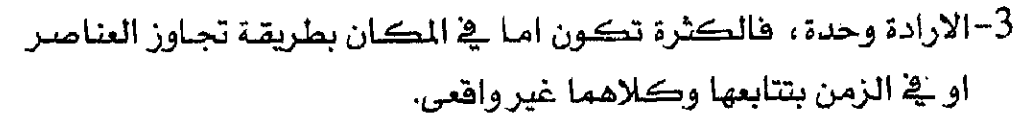
آرثر شوبنهاور (-1860) : Arthur Schopenhauer

فيلسوف مثالي ألماني، وقف ضد المادية والجدلية، ووضع المثالية الميتافيزيقية في معارضة الفهم العلمي للعالم، ونبذ الشيء في ذاته، وذهب إلى أنّ الإرادة العمياء واللاعقلانية هي جوهر العالم، ومثاليته هي شكل من أشكال اللاعقلانية، شكلت آراؤه الأساس الايديولوجي والفلسفي لفلسفة (نيتشه)، من أهم كتبه (العالم بوصفه إرادة وامتثالاً، 1819)، أنّ (شوبنهاور) في فلسفته المثالية يرى إنّ للإنسان وجودان، وجود كأرادة محددة بقيود تدفعه لتحقيق رغباته فيكون فريسة للألم، ووجود تأمل خالص متحرر من كل إرادة فيحصل على السعادة التي تحققها المعرفة الخالصة، وبمقدور الإنسان لدى (شوبنهاور) التحرر من إرادته الفردية ونزواته وشهواته من خلال تأمله جمال العالم الكوني ووقوفه على ماهيته، ويصبح بذلك عقلاً منزهاً عن كل هوى فيفنى الإنسان كأرادة، ولا يبقى غير الإنسان، كأمتثال، والامتثال يعد امتثال عقلي، إنذ خلقت الإرادة لنفسها عقلاً وبواسطة الإنسان تتأمل فيه الادراك الباطن، أي تتأمل (الإرادة) الصورة السرمدية الثابتة التي خلقت العالم على أساسها من خلال الفنان بوصفه أداة للإرادة والمنفعة فتطهّر النفس وتتخلص من الإرادة الهوجاء فتكون غاية المتأمل المتعة فقط في تأمل ماهية الأشياء بالعالم الموضوعي فتفنى وتهمش الذات بالموضوع نتيجة امتلاء المتأمل بسطوة المنظر الماثل أمامه فيفقد الفرد إرادته الفردية ويتحول إلى ذات مجردة وعارفة كمرآة، صافية للموضوع الماثل أمامه ويحيى في حاضر أبدي روحاني مستمر يعد تمثالاً لروح العالم، فالعالم لدى (شوبنهاور) أضواء تترائى للذات، مشبهاً العالم الذي يدركه الفنان العبقري حدساً، وتنطلق المعرفة عند (شوبنهاور) من ملاحظته المقارنة بين مثال "صور" (افلاطون) و(الشيء في ذاته) عند (كانت) حيث انتبه (شوبنهاور) لاتفاقهما في صفاتهما المميزة كونهما غير محدودين بزمان ومكان، خارجين عن التعدد، أزليين لا يتغيران فلا بداية ونهاية لهما، (ثم اضاف لهما الارادة لتكون هي "الشيء

في ذاته" (خاصة عند كانت) والذي انكر امكانية ادراكه و(الصورة) هي اول مظهر موضوعي للـ(الارادة) فهي التحقق الموضوعي الاول للارادة بوصفها الشيء في ذاته، ولما كانت الصور متعددة بعدد الموجودات فأن وحدتها (كمبدأ اول) متحقق في (الارادة) التي هي الشيء في ذاته التي اولاً تتحقق موضوعياً في الصورة، وبذلك فأن (العالم ارادة) وان الحقيقة في الواقع مرجعها الفكر او الشعور اللذان هما الحقيقة المباشرة الوحيدة لان الوجود الموضوعي خارج الذات المدركة يعني ان ثمة ذاتاً تدرك موضوعاً مدركاً يقابلها، فوجود الذات هي الحقيقة الاولى المباشرة التيقنية والتي لا يوجد الموضوع الا فيها، وبما ان الذات بدورها هي موضوعاً مدركاً بالنسبة لذات اخرى فهي اذن (امتثال) حيث انها لا توجد الا في ذهن الاخرين ولما كانت هي حقيقية اولى ومما يتبع ذلك من ان كل شيء هو موجود حقيقي مثلها فأما ان تكون الجميع كله امتثلات وبالتالي مواضيع او الجميع ذوات وبالتالي وجوداً مستقلاً فـ(العالم فكرتي، حقيقته تصح على كل حي عارف وان كان الانسان وحده يستطيع ان يحضرها الى دائرة التامل والوعي المجرد)، وان المدرك ليس فقط ذاتاً، بل هو فرداً عارفاً (انا) موضوع بالنسبة له وكذلك فانا موجود في المكان يدركني جسمانياً وهذا الوجود (الامتداد، الحجم) هو الوحيد الذي يتمثل اليه اما وجودي كذات مدركة شاعرة فلا يشكل موضوعاً له فأنا (شيئا في ذاتي) وهو (شيء في ذاته) يجمعنا كوننا مظاهر موضوعية لتحقق الـ(شيء في ذاته) الذي اخص خصائصه الوحدة من هنا فأن ((العالم من امتثالي) اساس نظرية (شوبنهاور) في المعرفة والتي تشكل مع (العالم ارادة) اساساً لنظريته في الوجود ودعامة فكر شوبنهاور المثالي) الذي ينتمي الى المثالية المعرفية لانها تتعلق بمبدأ المعرفة المثالية مثل (باركلي وكانت) قبله وبذلك فالارادة تتميز عنده بـ :

1- ان الارادة ليست في جهة من الجهات لانه ستكون عندها في مكان هو مظهر وليس حقيقة.

2- ان الارادة ثابتة لا تتطور مع تغاير الزمن الذي هو اطار تنظيم الظواهر ووجوده في الوعي المتصور له فقط.



3-الارادة وحدة، فالكثرة تكون اما في المكان بطريقة تجاوز العناصر او في الزمن بتتابعها وكلاهما غير واقعي.

4-الارادة لا سبب لها فالسبب يختص بالظواهر.

5-الارادة لا هدف لها (غاية) لان الغائية لا وجود لها الا في الظواهر.

6-الارادة حرة متحررة من صفات الاختيار الحر.

واتباع هذا المنهج (بالارتقاء الى اصول المبادئ) يوصل الى اربعة انواع من الامتثالات او الموضوعات:

1- التأثيرات الحسية: والتي تقابل (مبدأ الصيرورة) او المبدأ الفيزياوي أي العلية بالمعنى العادي وله ملكة الذهن فما من حادث في الوجود الا بسبب فاعل.

2- التصورات: تقابل مبدأ "المعرفة" او المبدأ المنطقي أي القوانين المنطقية للذهن وله ملكة (العقل) فما من حكم من الاحكام الا وهو صادر عن عقل من المعقول.

3- العيانات المجردة: يقابلها (مبدأ الوجود) او المبدأ الرياضي أي الزمانية والمكانية وله ملكة (الحساسية) فما من نقطة في المكان الا وهي مشروطة بغيرها من النقاط.

4- المشيئات: يقابلها (مبدأ الفعل) او المبدأ الاخلاقي أي الباعث وله ملكة (الحس الباطن) او (الوعي الذاتي) فما من نزوع من النوازع الا وهو متأت عن عمل من العوامل.

وهذا المبادئ ليست مستقلة فهي صورة مختلفة لمبدأ واحد هو مبدأ العلة الكامنة ولذلك يسميها (شوبنهاور) "الجذر الرباعي لمبدأ العلة الكافية" وهي رسالته في الدكتوراه أي اصل واحدة واربعة فروع، وفي مثالية (شوبنهاور) المادة من صنع العقل وتحتل نظرية (العبقرية) مكاناً بارزاً في فلسفتة كنظرية في معرفة الوجود، فبحث النزعة الجمالية للحياة والوجود انتج تصور (شوبنهاور) عن العبقرية كأعلى صورة من صور المعرفة اللارادية، فالانسان العادي اغلبه ارادة واقله معرفة، اما العبقرية فهي معرفة في معظمها وارادة في اقلها (فالعبقرية

سيادة المعرفة ورجحانها على الارادة فالعبقرية تعرض علينا المرآة السحرية التي يظهر لنا على سطحها كل ما هو عرضي زائل فينبذ جانبا).

جيمس جورج فريزر (-1941) : James George Frazer

عالم انسانيات بريطاني، اشتُهِرَ بعد تأليفه لكتاب (الغصن الذهبيّ : دراسة في مقارنة الأديان، 1890)، حيث كانت الفكرة الرئيسة له تتضمن : أنّ هناك مستويات ثلاثة لتطور الفكر البشريّ هي : (طور السحر، وطور الدين، وطور العلم)، من أعماله الأخرى : (الطوطمية والزواج من خارج القبيلة، 1910)، و (الفولكلور في العهد القديم 1918).

فرانسيس فوكو ياما (+1952) : Francis Fukuyama

باحث ياباني المولد، أمريكي الجنسية، حصل على البكالوريوس من جامعة كورنيل وعلى الماجستير والدكتوراه في العلوم السياسية من جامعة هارفرد، عمل أستاذاً للسياسة التابعة لجامعة جورج ماسون، ومستشاراً لمؤسسة (Rand) للأبحاث السياسية في واشنطن، اهتم بالكتابة عن الديمقراطية والاقتصاد السياسي العالمي، وركّز على دور الليبرالية الديمقراطية في قيادة العالم، أعلن عن نظريته في نهاية التاريخ عام (1990)، وقد كانت هذه النظرية امتداداً لإعلان هيجل عن نهاية التاريخ مع الثورة الفرنسية عام (1806)، وإعلان (ماركس) عن نهاية التاريخ مع المرحلة الشيوعية عام (1884)، من كتبه (نهاية التاريخ وخاتم البشر، 1990).

ستانلي فيش (+1938) : Stanley Fish

ناقد أدبي أمريكي، تخصص في دراسة نظرية فعل استجابة القارئ طبقاً للمعنى الذي يخلقه النص، بدلاً من المعنى الذي يفرضه القارئ عليه، درّس في جامعات بنسلفانيا، وييل، وهونس هوبكنز، من كتبه (فقدان الجنة، 1967)، (احتراف الحقيقة، 1994)، (التغيير السياسي والدراسة الأدبية، 1995).

لودفيك فينجشتاين (-1951) : Ludwig Wittgenstein

فيلسوف انكليزي أثّر في الفكر الفلسفي في القرن العشرين من خلال نظريته الفلسفية المنطقية، لاسيما ميدان فلسفة اللغة، واهتم بالرياضيات، من كتبه (مبادئ الرياضيات، 1903)، (رسالة منطقية في اللغة، 1942)، (فلسفة اللغة، 1940)، (تحقيقات فلسفية، 1944).

إمانوئيل كانت (-1804) : Immanuel Kant

فيلسوف وعالم ألماني، مؤسس المثالية الكلاسيكية الألمانية، ومؤسس المثالية النقدية المتعالية، عرض نظريته النقدية في المعرفة والأخلاق وعلم الجمال من خلال كتبه (نقد العقل الخالص، 1781)، (نقد العقل العملي، 1788)، (نقد ملكة الحكم، 1790) وقد برهن على استحالة بناء مذهب من الفلسفة التأملية الميتافيزيقية دون دراسة تمهيدية لأشكال المعرفة وحدود قدرات الإنسان المعرفية وقد اثر في تفكيره تياران من تيارات الفلسفة الاوربية، احدهما النزعة العقلية التي وصلته عن طريق استاذه بالصورة التي صاغها (ليبنتز) والثاني هو نزعة تجريبية والتي شعر بتأثيرها حين وقع على بعض كتابات (هيوم) وقد أكد إن الجمال في الفن بمثابة تعبير عن الأفكار الجمالية، والشعر يتميز بقدرته التعبيرية عن الفكر مؤكداً على التقارب الديالكتيكي بين الفن والمعرفة، إذ يعد (كانت) من كبار الفلاسفة الحديثين وأكد إن التعبير عن الجمال يتم بتكامل الشيء عن طريق الشكل، ولقد أكد (كانت) في تعبيره عن أصالة الفن بأن العمل الفني لا يخضع لأي قواعد أو قوانين، ولا يخضع لأي تخطيط مسبق لأنه تلقائي في تعبيره الفني فهو صادر من حرية الإنسان كونه نتاج العبقرية الصرفة ويخلق لذة تأملية للإنسان، اذ يقرر(كانت) أن الفن عمل يقصد وراءه المتعة الجمالية الخالصة فهو لهو حر ليس له غاية سوى اللذة الفنية ذاتها فالنتاج الفني هو النتاج المعبر عن المفيد والمحدث، كما أشار (كانت) الى انه يجب أن يكون في الطبيعة روابط ضرورية متأصلة تعبر عن النظام الموضوعي للواقع وأشار إلى إن قوة العقل ليست سوى قوة الحدس بمثل هذه العلاقات الحقيقية لتقديم نوع من الصور للبنية الداخلية التي تعبر عن الوجود ذاته كأنها تكشف عن باطنه،

فالعقل البشري " مقيداً بالعلية " وليست إلا مرآة تعكس دونما تشوه البنية الواقعة في العالم الخارجي، ولقد أعطى (كانت) للذات دوراً كبيراً في تعبيره عن الجمال وأشار إلى إن الجمال الحر هو نتاج الذات الحرة، إما الجمال بالتبعية فهو نتاج الذات المقيدة الغائية فهي موضوعية في الحكم الغائي – وآلية التعبير الذاتي في أدراك الجمال الخارجي تتم بتحوله إلى الذات المبدعة لتقوم بعملية التأليف والتوفيق أو اللعب الذي يتم بين الخيال والذهن، فقد رأى (كانت) أن يقدم تصنيفاً للفنون الجميلة يعتمد فيه على وسائل التعبير التي يملكها الإنسان وهي في رأيه ثلاث وسائل: الكلمة والحركة والصوت وبناء على ذلك فقد ذهب إلى القول بوجود ثلاث مجموعات للفنون، مجموعة فنون اللغة، مجموعة فنون الحركة (الفنون التشكيلية)، ومجموعة فنون اللعب بالإحساسات أو الوهم الحسي، إذ تشمل فنون اللغة : البلاغة والشعر فالتعبير في البلاغة يتم بمعالجة أمر جاء بوسائل من التزيين والخيال، إما التعبير في الشعر فيتم بالتلاعب بالخيال، في حين إن الفنون التشكيلية تتعامل بالمادة الحسية فهي النحت والعمارة والتي تعتمد على الوهم الحسي وهي التصوير والموسيقى فيعد أهم من نظّر لحتمية البناء الشكلي الخالص في الفلسفة الحديثة، بوصفه منطقة الفن الحقيقية... وكان (كانت) قد أقام فلسفته على أساس التوفيق بين الفلسفة التجريبية والفلسفة العقلية، فقسم العالم إلى عالم الظواهر، عالم الصيرورة، وعالم الشيء في ذاته وعليه، لجأ إلى التجربة كمعيار للمعرفة يجمع بين الدليلين العقلي والحسي، وأن من الحقائق ما تكون قبلية سابقة على التجربة أو تكون بعدية عليها يمكن أن نجد توصيفاً حقيقياً للجمال الشكلي الخالص لدى (كانت) عند تمييزه بين الجمال الحر والجمال المقيد، فحين نكون أزاء الجمال الحر، نكون في غمار جمال شكلي خالص كتجسيد أصيل للرائع الذي لا يرتبط بغرض أو غاية إلا ذاته، وليس من الغريب أن يجد (كانت) ضالته في النقوش والزخارف والرقش العربي، كتعبير أصيل عن الجمال الحر وهذا الجمال وبتأثير فاعل للخيال، فإنه لا يرتبط بتصورات عقلية أو معطيات مسبقة، وهذا الأمر كان فاعلاً في تقصير المسافة إلى حد بعيد بين الجمال الخالص والشكل الخالص وفق منظور الجمال الحر، فإن (كانت) يلتقي بآصرة متينة مع

الطروحات الفنية والبنائية مع الرسم التجريدي الحديث دون أن يقدم توصيفاً محدداً لنموذج شكلي سوى أن يكون مجرداً تجريداً خالصاً، وهذا ما يرتبط مع مختلف الاتجاهات الحديثة للرسم التجريدي، حيث " أن الجمال الحر لا يفترض مسبقاً ما ينبغي أن يكون عليه الجميل " ويؤكد (كانت) هنا على التلذذ العقلي الناتج عن تأمل الشكل الخالص القائم بذاته، دون أية منفعة، فيقول : " أن الحكم الجمالي ليس ذا نفع عملي، أن هدف الفن لا يرمي إلا إلى الإمتاع الجمالي الخالص.

جوليا كريستيفا (+1941) : Julia Kristeva

ناقدة أدبية ومحللة نفسية، وروائية بلغارية الأصل، فرنسية الجنسية، كتبت في البنيوية والالسنية، وعلم التحليل النفسي، والسيميائية، والنقد النسوي، عملت مع (لوسيان جودمان) في البنيوية التركيبية، ثم أصبحت أحد أعضاء جماعة تيل كيل الفرنسية، مُنحت الدكتوراه من مدرسة التعليم العالي في علوم الاجتماع في باريس عن أطروحتها (شعرية اللغة : الترجمة بوصفها ثورة في اللغة الشعرية، 1974)، تُعدّ دراساتها تركيباً منهجياً معرفياً من معطيات (لاكان وفوكو وباختين)، حصرت دراساتها في الفترة الأخيرة في السيميائيات والنقد النسوي، تُعدّ مؤسسة لمصطلح التناص (Intertextaulty)، من كتبها (شعرية التحليل، 1977)، (السيميائيات، 1969) (سيميائية الأدب والفن، 1980)، (نساء صينيات، 1974)، (علم التحليل النفسي بوصفه حباً وإيماناً، 1985)، (الحزن والمانخوليا، 1987)، (الغرباء، 1988) (ثورة اللغة الشعرية، 1984)، (اللغة المجهولة، 1991)، (أمم بدون قومية، 1993)، (أمراض الروح، 1997)، (خبرة الأدب، 1998)، (أزمة الدراسات الثقافية الأوربية، 2000)، (القداسة والأنوثة، 2001)، (علم التحليل النفسي، 2001)، (الإحساس وعدمه : ثورة القوة وحدود علم التحليل النفسي، 2001)، (وجهات نظر أدبية : سلسلة في الفكر الاجتماعي والثقافي، 2002).

سورين كيركيجارد(-1855) : Soren kierkegaard

فيلسوف وناقد أدبي ولاهوتي دانماركي، عُدّ مؤسساً للفلسفة الوجودية المؤمنة، وأشتُهِر بنقده للفلسفة العقلانية، نشأ وفقاً لتربية يسوعية، درّس علم اللاهوت في جامعة كوبنهاكن عام (1838)، لديه دراسات عديدة في الفلسفة الوجودية.

هنري كيسنجر(+1923) : Henry Kissinger

مفكر سياسي يهودي، هاجر إلى أمريكا عام (1938) أثناء طرد النازيين لليهود، عمل هنري في مناصب سياسية دبلوماسية كثيرة منها : مستشار الأمن القومي، الأمين العام للرئاسة الأمريكية، عضو تأسيسي للسياسة الأمريكية بين (1969-1976) تحت رئاسة نيكسون وجيرالد، مُنِح جائزة نوبل للسلام عام (1973)، يُعزَى إليه أسباب اشتغال الكثير من الحروب منها : حرب فيتنام (1965)، وحرب كمبوديا (1969)، وتفكك الاتحاد السوفيتي (1990)، وحرب الخليج (1991)، من كتبه المهمة (فجوة صاروخ، 1960).

جاك لاكان (-1981) : Jacques Lacan

محلل نفسي فرنسي، اكتسب شهرة واسعة بعد تحليله نصوص)فرويد(، وإعادة قراءتها عن طريق المنهج البنيوي، من كتبه (ماوراء اللغة النفسية، 1966)، وأكّد أنّ دور اللغة هو كونها مرآة عاكسة للوعي ويمكن الإفادة من أطروحات (جاك لاكان) ومن الفرويديين الجدد حيث تحقق على يديه التقاء (المنهج البنيوي) بمنهج التحليل النفسي وهو يرى أهمية اللاشعور الفرويدي بعده لغة ذات بنية خاصة، ويمكن إيجاز أهم ما جاء به (لاكان) بالنقاط الاتية:

1. ان ما بين لغة اللاشعور والحلم علاقات تكون بنيتها الخاصة.
2. ان اللاشعور يتكلم في كل مكان في الأحلام، وفي الأمراض النفسية، حيث يمثل العرض المرض النفسي(دالاً)لا (مدلولاً) وفي الجنون أيضاً الذي هو كلام لا ينجح صاحبه في إيصاله بوضوح، انه قول لا تنطبق فيه الانا بقدر ما هو قول ينطق بأسمها.

3. ان الذات لا تصنع نفسها لانها نتاج النظام الرمزي او اللغة.

4.الوظيفة الرمزية هي العلة الكامنة التي تحدد كل وجود الفرد، فكأنما هي البنية القصوى التي تتحكم في كل أنشطته.

5.ان فهم البنية هو المدخل الحقيقي إلى فهم الانا الإنسانية في شعورها ولا شعورها.

6. ان الانسان يتكلم (لان الرمز قد خلق منه انساناً)، فالنظام الرمزي ينشأ الانا لكي لا يلبث ان يقتادها الى شباكه ويصبح هو المسيطر عليها.

7. ان سر قوة الرمز تكمن في ان اللاشعور بنيه تشبه بنيه اللغة فبالكلام يصير اللاشعور شعوراً.

8. ان اهم خصائص لغة اللاشعور (الاستعارة) و(الكناية).

9. تقابل الاستعارة الكبت، وتقابل الكناية التحويل، والانطلاق من مثل هذا التحليل اللغوي هو وحده الذي يطلعنا على منطق اللاشعور.

10. لا تمثل الرمزية اللغوية للاشعور ظاهرة لغوية بالمعنى الدقيق للكلمة ؛ وانما هي ظاهرة عامة مشتركة بين العديد من الثقافات.

11. عملية التحويل والتكثيف تعملان على مستوى الصورة الحسية لا مستوى النطق الصوتي او التعبير الدلالي.

12. رمزية اللاشعور ليست لغوية بل كلامية، وهي رمزية لا تعترف بمقولات التعارض والتناقض.

13. اللاشعور لا يعترف بالمنطق والصور المنطقية او المتعارضات والمتناقضات مثل الحلم ويرى (لاكان) اذا أردنا ان نفهم ماهية اللاشعور فما علينا الا ان نكشف عما يتحكم بعلاقة الانا مع الأخر، كما يؤكد(لاكان)، على العلاقة الغوية فكل التخيلات والافكار هي تعابير لغوية يتداولها الانسان في علاقته مع الاخر لكي يعطي تعبيراً عن وجوده ورغباته كما يرى ان اللوحة اوالعمل الفني هو كلام (لاشعور)-او شكل لكلام اللاشعور- لا ينجح صاحبه في ايصاله بوضوح الى الاخر، وهذا

قول لا تنطبق فيه ذات الفنان او المبدع بقدر ما هو قول ينطق بأسمها، وعند (لاكان) فأن ذات المبدع لا تصنع نفسها مثلما لا تستطيع صنع نتاجها الفني لأنها أصلاً نتاج النظام الرمزي او اللغة، والوظيفة الرمزية للغة او اللاشعور هي العلة الكامنة التي تحدد وجود المبدع.

ديفيد لودج (+1935) : David Lodge

ناقد وروائي انكليزي، كان له دور في تفعيل ممارسات ما بعد البنيوية من خلال نقد البنيوية، وبيان توجهاتها غير المتكاملة في دراسة النص، من كتبه (النظرية الأدبية، 1966)، (النقد والقصة، 1971)، (الدائرة النقدية، 1984)، (مقالات نقدية، 1986)، (بعد باختين : دراسة في النقد والقصص، 1990)، (فن القصة، 1992).

جان لوك (-1804) : John Locke

فيلسوف مادي إنكليزي، حدد أُسس النظرية التجريبية المادية في المعرفة، وأعلن أنّ الخبرة هي المصدر الوحيد لكل الأفكار، فالأفكار تخرج إلى الوجود إما تحت تأثير الموضوعات الخارجية عن الحواس (أفكار الأحاسيس)، وإما عن طريق الانتباه الذي يوجه إلى حالة النفس ونشاطها (طريق الأفكار التأملية)، من كتبه (مقال في الفهم البشري، 1690).

جان فرانسوا ليوتار (-1998) : Jean Francois Lyotard

هو عضو بالجماعة الماركسية الثورية المعروفة بأسم (الاشتراكية أو الهمجية) منذ خمسة عشر عاماً، وفي الستينات من القرن الماضي شرع في الشك في التفسير الماركسي وبدأ في ابحاثه في البديل (بعد الماركسي) في الفلسفة واللغة والفن، ومن كتبه (الحالة بعد الحديثة 1984) ومن اعماله المترجمة الى الانكليزية (مجرد لعب 1985) و (سياحات، جامعة كولومبيا 1988)، ويعمل (ليوتار) استاذ الفلسفة بجامعة باريس واستاذاً بجامعة كاليفورنيا، فهو مفكر فرنسي، أثّر في أحداث مظاهرات باريس الطلابية عام (1968)، وأصبح من رواد ما بعد الحداثة، تركزت طروحاته حول المشروع الثقافي العالمي، ونقد سبل الهيمنة

الأمريكية على العالم، وتوقع عدم حدوث حرب الخليج ، وعدّها كذبة أمريكية إعلامية كُبرى لتخويف شعوب المنطقة، من كتبه (الوضع ما بعد الحداثي، 1991) ويستعير الفيلسوف (جان فرانسوا ليوتار) مصطلح (مابعد الحداثة) من الثقافة الامريكية كما تداوله علماء الاجتماع والنقاد، وقصد بهذا المصطلح (حالة الثقافة بعد التحولات التي اثرت على ضوابط وقواعد العلم والادب والفنون ابتداءً من نهاية القرن التاسع عشر)، وقد اكد (ليوتار) ان المجتمعات وتحديداً المجتمع الامريكي يخضع الى تبدل في مرحلة ما بعد الصناعة وثقافات مرحلة ما بعد الحداثة ولهذا أكد (ليوتار) الى ان التحول والتغير الذي طرأ على العلم في القرن العشرين وتحديداً في المجتمعات التي شهدت تقدماً كبيراً وخاصة في المجتمع الامريكي ادت الى استعارة المصطلح من بيئة تتغير فيها قوانين العلم ويصبح الفن مع هذا الواقع اكثر تفتحاً وتنوعاً واكثر استيعاباً لمختلف الانظمة التعبيرية مما جعله يتحول الى حركة عالمية واسعة الانتشار بعد وصول عدد كبير من الفنانين الاوربين الى امريكا، ويمكن القول بأن (ليوتار) يصف التعبير ما بعد الحداثوي بأنه لا يمكن النظر اليه بوصفه فئة محددة دائمة من الاعمال لأن ما بعد الحداثة لاتتحقق الا في صورة محاولة لتدمير كل التصنيفات والتقسيمات والافلات منها، وفي صورة تشكك جذري في كل ماهو مألوف ومعروف وثورة عليه، اما تعريف الحداثة كونها حالة من عدم الاستقرار الدائم فيجده (ليوتار) من الممكن ان يدحض النظرة البديهية الى ما بعد الحداثة كونها تيار له انظمة تعبير مختلفة في اعقاب الحداثة، ويؤكد (ليوتار) الى ان كل عمل ينتمي الى الحداثة ينبغي ان يمر اولاً بطور ما بعد الحداثة لان ما بعد الحداثيه لاتمثل الحداثية في مرحلة اختضارها وفي حالة ميلادها الدائم، واذا نظرنا الى تشكيل ما بعد الحداثة في هذا الضوء، أي كلحظة تدمير للشروط والقواعد السائدة وتخريب عميق لها، ادركنا مدى اشتباكه العميق مع التعريف الذي يصف الخطاب الحداثوي بأنه " تقليد يناقض ذاته " أي تيار يناهض القواعد التي يقوم عليها، لقد وصف (ليوتار) ما بعد الحداثة قائلاً: " علينا ان نرتاب في كل الابداع الفني الذي وصل ألينا من القديم وحتى البارحة، لقد تحدى سيزان الثائرين، ثم جاء)بيكاسو وبراك(فأستهدفا)سيزان(بالهجوم، ثم كفر)دوشامب(عام 1912

بفرضية الرسم نفسها حتى وان كان تكعيباً، وجاء بعده)بيورين(ليتشكك بدوره في فرضية اخرى ورأى ان دوشامب حافظ عليها في اعماله ولم يتعرض لها بالنقد وهذه الفرضية تتعلق بموقع التصوير ومكانه في العمل الفني.

جبرائيل مارسيل(-1973) : Gabriel Marcel

فيلسوف ومسرحي وناقد فرنسي، عُدّ من منظريّ الفلسفة الوجودية المؤمنة، اهتم بالدراسات الإنسانية المتعلقة بالاسرة، والعلاقة مع الخالق، من كتبه (الوجود والحدث : دراسات في الفلسفة الوجودية، 1949)، (مقدمة في الميتافيزيقيا، 1950)، (أسرار الوجود ، 1951).

هربرت ماركيوز(-1979) : Herbert Marcuse

مفكر سياسي ألماني يهودي، تأثر بالفلسفة الماركسية، والتحليلات النفسية لـ(فرويد)، انضم إلى صفوف اليسار بعد أحداث ثورة (1968) في ألمانيا الغربية، أسهم في تأسيس مدرسة فرانكفورت، ودرّس في جامعة كولومبيا وهارفارد وبرانديس وسان دياغو، حاول ماركيوز مزاوجة الفكر الماركسي مع الفكر الهيجلي مع التحليلات الفرويدية، من كتبه (الحب والحضارة، 1955)، (الإنسان ذو البعد الواحد، 1964)، (الثورة والثورة المضادة، 1972)، (دراسات في الفلسفة النقدية، 1972).

هيلس ميللر(+1928) : Hillis Miller

ناقد أمريكي، وأحد منظريّ التفكيك، وأحد اتباع مدرسة ييل الأمريكية التفكيكية، درّس في جامعات ييل وجونس هوبكنز وكاليفورنيا، ركّز على جانب الدراسات اللاهوتية، وكانت لغته حافلة بالغموض، من كتبه (القصة والتكرار، 1982)، (اللحظة الإنسانية، 1985)، (أخلاق القراءة، 1987).

كريستوف رنورس : Christopher Norris

ناقد ومفكر وسياسي أمريكي، كان له دور في إنعاش التنظير التفكيكي المعاصر، شغل مناصب دبلوماسية في الإدارة الأمريكية، ويشغل

الآن منصب مستشار وزارة الخارجية الأمريكية برئاسة جورج بوش الابن، من كتبه (نظرية لا نقدية : حرب الخليج ومثقفو ما بعد الحداثة، 1992)، (التفكيكية : النظرية والتطبيق، 1986).

جيفري هاتمان (+1929) : Geoffrey Hartman

ناقد ومنظر أدبي أمريكي، ألماني المولد، عارض الشكلانية، ونقد البنيوية، والكتابة عنده لا تخضع لأي تفسير نهائي، طالب بتوحيد دراسات الأدب مع التاريخ مع الفلسفة، وعارض الفصل بينهم، لأنّهم يُشكلّون، حسب توجهاته، وحدة معرفية واحدة، من كتبه (الأجزاء السطحية، 1985)، (التنبؤات الصغيرة، 1991)، (الظل الأطول، 1996)، (سؤال التراث، 1997).

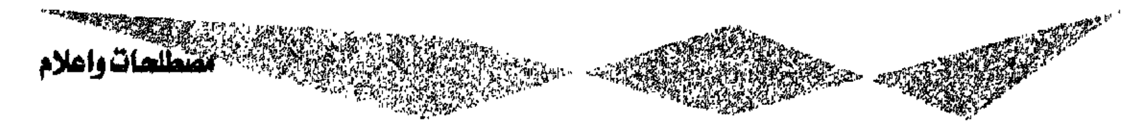
ماكس هوركهايمر (-1973) : Max Horkheimer

مفكر وعالم اجتماعي ألماني من أسرة يهودية، أحد مؤسسي مدرسة فرانكفورت الألمانية، من كتبه (جدل التنوير، 1947)، (النظرية النقدية، 1968).

ادموند هوسرل (-1938) : Edmund Husserl

فيلسوف ألماني يهودي، مؤسس الظاهراتية بوصفها طريقة لوصف الظواهر وتحليلها، حاول الجمع بين التجريبية التي تعتمد على الملاحظة، وبين العقلانية التي تعتمد على إدراك السبب والنظرية، انتقد نظريات القياس المعرفية، ودعا إلى الظاهرة بوصفها طريقاً مباشراً للوصول إلى المعرفة، ويرى (هوسرل) أن معرفة معطيات البيئة المحيطة لا تقتصر على تعرف الماهيات الموضوعية فيها أو التي ترسبت نتيجة لتجارب عدة، بل أن لهذه المعرفة فعلاً آخراً هو درج فعل الإدراك (الشعور) مع موضوعه وجعله في تضايف مستمر معه، ويتسنى ذلك من خلال تركيز المتلقي على الظاهرة المعطى التي علقت في شعوره كبنية دالة، وتمثل هذه الدلالة لدى (هوسرل) معنىً موضوعياً، ذلك أنه معنى خالص، نشأ وتوالد من علاقة شعورية خالصة، تم فيها إقصاء القيم والمعطيات السابقة، لذا نادى (هوسرل) بالعودة إلى الأشياء ذاتها، ذلك أنها منبع المعنى الأساس لديها،

ويذهب (هوسرل) إلى أن هذه الماهيات تتصف بصفات عقلية معنوية، كلية ثابتة، جوهرية ندركها بالحدس، لا يدخل في وصفها وتحليلها أية عملية استدلالية ومما تجدر ملاحظته أن الحدس عند (هوسرل) هو إدراك لما يعقله العقل، والفهم والحدس هو تطلع إلى مكامن الأفكار أو الأفكار ذاتها التي تحملها الفكرة المدركة، وهذا يعني بالضرورة أن الحدس ما هو إلا عبارة عن ما تقدمه الظاهرة في حد ذاتها، وتبعاً لذلك فهو يحوي على عنصرين هما : التجربة الحسية، واستشفاف الماهية ، وهذا بالتأكيد لا يلغي الانطلاق من معطيات الأشياء ذاتها كوسيلة للوصول إلى كشفٍ واضح للماهية من خلال التأمل القصدي، لذا انطلقت الظاهراتية من عوالم الوقائع الحسية المادية، ثم تضع العالم بين قوسين وتأجل الحكم على معطياته، كيما تتمكن من فحص ماهياته الكلية وصوره العقلية كما ترد في شعور المتلقي، وقد أرتبط اسم (أدموند هوسرل) (1858-1938م) بالظاهراتية، كونه أول من وضع الخطوط الرئيسية لها، بوصفها مشروعاً معرفياً أو علماً كلياً يقينياً، معتمداً عدم الفصل بين نظرية المعرفة وفلسفة العقل، والاتجاه نحو دراسة الوعي البشري من خلال التعرف على البنية الضرورية اللازمة لأي تجربة ممكنة، فهي تريد تجديد مفاهيمنا بإعطائنا إدراكات وانفعالات من شأنها أن تجعلنا نولد في العالم ككائنات في ذاتها، ويصور (هوسرل) بهذا منهجه الظاهراتي بأنه ينحصر في العودة إلى الأشياء ذاتها، تلك الفكرة التي تلقفها من أستاذه (برنتانو) بعدما أخذ من قبله فكرة الماهيات الثابتة من (أفلاطون) وعرف قيمة الكوجيتو من (ديكارت) واستفاد من المونادولوجيا من (لايبنتز)، وتأثر ببعض آراء (كانت) في محاولته لتأسيس العقل على مبادئ يقينية ثابتة، كما جعل ظاهر الشيء هو موضوع الإدراك ومجال المعرفة دون أن يكون وراءه باطن خفي، ولكنه أقتبس من العلم طريقته المنهجية الوصفية ومن الرياضيات تحليلاتها العقلية الدقيقة، إذ أن الأشياء محل التساؤل ما هي إلا ظواهر أو حدوس وعدّها تجارب أو خبرات فقط لا ظواهر طبيعية وقد ميّز (هوسرل) داخل بنية الفعل القصدي بين قطبين رئيسين هما (الجانب الذاتي للفعل القصدي ويسميه (النوئزيس Noesis) أي الفعل المتجه نحو موضوع قصدي، والجانب الموضوعي للفعل القصدي ويسميه (النوئيماNoema) أي الموضوع المشار



إليه من خلال فعل قصدي، فالنوئزيس والنوئيما يناظران الجانب الذاتي والموضوعي المرتبطين معاً داخل وحدة الخبرة القصدية).

ويلهام فريدريك هيجل(1831-) : Georg Willelm Fridrich Hegel

فيلسوف ألماني، وأحد الفلاسفة الكلاسيكيين الألمان وهو مثالي موضوعي، حاول وصف الميادين التي تسهم في تقدم الفكر الجدلي (الديالكتيكي) الذي أسّس (ماركس) عليه قاعدة المادية الجدلية، وقد آمن (هيجل) بالتاريخ وتطور الافكار، والانسان الواعي الذي يطوّر جميع أفكاره من خلال عمليات جدلية بوصفها أجزاء مطلقة، وبوصفها هبة ربانية مثالية لمعرفة الإنسان نفسه، اذ اعتنى بالدراسات اللاهوتية، والعالم بنظره هو روح وجسد، كنيسة ودولة، عبادة وحياة، قوى وفضلية، فعل دنيوي وفعل آخروي، من كتبه (علم المنطق، 1818)، (علم العقل، 1813) وفلسفة (هيجل) المثالية الموضوعية تدور حول ما يسميه (هيجل) بالروح المطلق التي جعلها أساس العالم في جوهره ووحدته وكل ما بالوجود من ظواهر مادية ونظم فكرية إنسانية هي مظاهر لتجليات (الروح) وهذه المظاهر في تشكلاتها تخضع لقانون الجدل القائم على حركة وصيرورة مستمرة قوامها (الروح المطلق)، وهو بهذا متأثراً بفلسفة (إفلاطون) المثالية، وهذه الجدلية والصيرورة تجعل من الفن لدى (هيجل) ليس نقلاً حرفياً سواء كان نقلاً مباشراً أو بالاعتماد على التمثيل الواقعي فإذا كانت المحاكاة من وجهة نظر (هيجل) " هي حرمان الفن من حريته ومن مقدرته على التعبير عن الجمال " فهو بذلك لا يعتمد على المحاكاة، أي يهمّش المحاكاة في الفن أقرب منه إلى فلسفة (أرسطو) المثالية، انّ الإبداع الفني لدى (هيجل) يتمثل في المضمون الروحي للفكرة المجردة، مع تهميش الشكل الموافق للفكرة، فالإبداع لديه يتمثل بعدم انتخاب فكرة وقولبتها في قالب زخرفي يسبغ على الفكرة شكلاً تعسفياً وغير محقق لمضمونها بمعنى تصويرها تصويراً خيالياً متكلفاً فتظهر الفكرة وكأنّ بينها وبين الشكل عدم تجانس، وتغايراً واضحاً لأنّ الشكل غير مستوعب للفكرة، وبالتالي سيكون بين الشكل والفكرة علاقة تضايف بينما الإنتاج الفني الحق والمبدع هو الإنتاج ذو المضمون الروحي،

ويعد (هيجل) فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت، فورتيمبيرغ، في المنطقة الجنوبية الغربيةِ من ألمانيا، ويعتبر (هيجل) أحد أهم الفلاسفة الألمان كما يعد أهم مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي، أتم تعليمَه في توبينغر شتيفت (كلية الكنيسة البوتستانتية في فورتيمبيرغ)، حيث ربطته صداقة مَع فلاسفة المستقبل (فريدريك شيلنغ وفريدريك هولدرلين) وبعد ذلك جذبته وسحرته أعمالِ(سبينوزا، كانت، و روسو)، والثورة الفرنسية، وظهور الفلسفة الحديثة، والثقافة، والمجتمعَ في نظر (هيجل) هي عناصر مشحونة بالتناقضاتِ والتَوّتّراتِ، كما هي الحال بالنسبة للتناقضات بين الموضوعِ وجسمِ المعرفةِ، بين العقلِ و الطبيعةِ، بين الذات والآخر، بين الحرية والسلطة، بين المعرفة والإيمان، و أخيراً بين التنوير والرومانسية.

مارتن هيدجر (-1976) : Marten Heidagger

مفكر ألماني، اشتغل بميادين الظاهراتية والتأويلية واللاهوتية، دَرَسَ على يد (هوسرل) وتأثر بـ(نيتشه)، وعُرِف بوجوديته الملحدة البارزة، أثّر في منهجيات النقد الحديثة لاسيما في ميدان النقد التفكيكي، من كتبه (ما هي الميتافيزيقا، 1929)، (مقدمة في الميتافيزيقا، 1960)، (مشكلة الميتافيزيقا، 1962)، (الفلسفة في القرن العشرين، 1962)، (فلسفة الفن والجمال، 1964)، (جوهر الأسباب، 1969)، (الطريق إلى اللغة، 1971) وهو فيلسوف وجودي مبدع ذو فلسفة بالغة الاصالة وان كان قد تلقى تأثيرات شتى من عدد من المفكرين و الفلاسفة الا انه ظل مفكراً خلاقاً فهو قد تبنى منهج (هوسرل) الفينومينولوجي و تأثر به، كما ان (كيركجارد) قد اوحى اليه نسبياً بكثير من المشاكل التي حوتها فلسفته و قد كان (هيدجر) على الما واسع بفلسفة الاقدمين و منهم (ارسطو) وكذلك (كانت) عندما عقد دراسة حوله في كتابة (كانت ومشكلة الميتافيزقيا)، ولقد حلل (هيدجر) كثير من المفهومات الفكرية (للكينونه او الوجود العام) وذلك بتحليله للوجود الذي جعل منه فلسفة تقوم اصلاً على جعل الوجود الانساني الفردي وحريته محور الاهتمام، اذ إن تطور فكر (هيدجر) الذي بدأ واضحاً في كتابه " الوجود والزمان " قاده إلى ضرورة العمل من أجل تدمير

تاريخ الانطولوجيا مما يجعله يؤكد على التطابق الجذري بين مهمة الفكر وعمل التدمير أو التفكيك، وهذه ستكون نقطة البداية لدى (دريدا) الذي سيعيد قراءة (هيدجر) على وفق أدواته المعرفية والمنهجية الجديدة، ولقد وصل (هيدجر) إذاً إلى لحظة تجاوز الميتافيزيقيا بعد شعوره بأنّ الميتافيزيقيا قد بلغت أوجها، وإن تاريخ الميتافيزيقيا بعد ضروب من الأوهام والأخطاء الأساسية إلا أنه مع ذلك لا يمكن تصور مرحلة من مراحل التفكير الإنساني دون ظلال ميتافيزيقية، لأنها قدر الوجود ومأواه، ولا سبيل إلى التخلص من ذلك، سوى تفكيك الميتافيزيقيا مما يؤدي في النهاية إلى تقويض جميع مرتكزات الوجود الإنساني عندها لن يبقى سوى الإنسان عارياً من الأوهام أمام حقيقة الوجود وبذلك تكون الأرضية المعرفية والنقدية التي يشتغل عليها كل من (نيتشه) و(هيدجر) متقاربة إن لم تكن موحدة، وستكون تربة مناسبة لتنبت على آثارها أفكار ما بعد الحداثيين الذين يصرون على العدم والهامش بوصفه حقيقة الوجود ومعنى الحياة.

فرجينيا وولف (-1941) : Virginia Woolf

ناقدة وروائية بريطانية، اشتُهرت برواياتها من مثل (السفر بعيداً، 1915)، (ليل ونهار، 1919)، (السيدة دالواي، 1925)، (الفنار، 1927)، عُرِفت بآرائها التي تدعو إلى تحرير المرأة والمساواة بينها وبين الرجل في الحقوق والواجبات، من كتبها (ناقد الفن، 1940)، (القارئ العادي، 1932)، (موت العبث، 1939).

رومان ياكوبسون (-1982) : Roman Jakobson

عالم نقدي روسي المولد، أمريكي الجنسية، عالم اللغات السلافية، مؤسس حركة التحليل النقدي في الأوساط اللغوية الأوربية التي سُميت بـ(مدرسة براغ)، تأثر بمعطيات (فرويد)، واقترح طريقة جديدة في دراسة أنظمة الخطاب عن طريق التركيز على دراسة الفونيمات، درّس في جامعة كولومبيا وهازمان وغيرهما، من كتبه (دراسات في لغة الطفل).

الأبستيمات : Epistemes

وهـي وحـدات أساسية يتشكل مـن التقائهـا أنسـاق المعرفة، وينطـوي هـذا المصطلح على مفهوم الشحنة الدلالية التي تتضمنها الوحدات المعرفية التي تظلّ في حالـة تغير مستمر مع تقدم المعرفة، وعلى نحو يُوّلد أبنية معرفية جديدة، وقد استخدم هـذا المصطلح بشكل منهجي (ميشيل فوكو -1984) في إطار دراسته لأنظمة الخطاب المعرفي.

الأداتية : Performativity

يشـكل هـذا المصطلح في حقل اللسـانيات والفلسفة وصفاً للعلاقات، أو وصفاً للأشياء والمواقف بوصفها تعني وتشير إلى دلالة معينة، إن الاداتية هـي ممارسة لإنجاز الفعل، والجمل، أو المواقف، وهذا المصطلح يختلف عن المذهب المثالي البراجماتي الذي يشير إلى المنفعة القائمة بين الذات والموضوع، أو بين الأفكار والوقائع، وتدعى الذرائعية والذريعة حلقة يتعلم عليها الرامي، والذريعة أيضاً الوسيلة، والسبب إلى الشيء، وجمعها ذرائع ويطلق لفظ الذرائعية في الفلسفة الحديثة على مذهب (جون ديوي) ومذهب مدرسة (شيكاغو) وهو مذهب براغماتي(Pragmatique) يقرر أن كل نظرية هي أداة أو ذريعة إلى العمل، لا قيمة لها إلا إذا كان لها مردود عملي والعلة الذرائعية (Cause instrumentale) أو العلة الأداة هي الوسيلة لإحداث النتيجة، كالقلم الذي يكتب به، وكاليد التي هي أداة التنفيذ للإرادة العاقلة، والمنطق الذرائعي هو المنطق الذي يبني أحكامه على التجربة، وجملة القول أن الفكر في المذهب الذرائعي ليس سوى ذريعة أو وسيلة للنجاح في الحياة.

الأركيولوجيا : Archaeology

منهج نقدي حديث يحمل معنى الحفريات، استخدمه (ميشيل فوكو - 1984) للبحث عن الشفرات المعرفية الفاعلة، أو الأبنية المعرفية الكامنة وراء الممارسات الخطابية والمتحكمة فيها، فضلاً عن وظيفته في الكشف عن جملة القواعد الفاعلة داخل الثقافات، والأركيولوجيا تعني علم الآثار وهي فرع من الأنثروبولوجي الذي يركز على المجتمعات والثقافات البشرية

الماضية وليس الحاضرة، وتدرس تحديداً المصنوعات الحرفية كالأدوات، الأبنية، الأوعية أو ما بقي منها، والتي استمرت بالتواجد للوقت الحاضر، وأيضاً الأحافير الإنسانية، وتنظر إلى البيئات الماضية، لكي يُفهَم مدى تأثير القوى الطبيعية كالمناخ والطعام المتواجد ومثال على تشكيل الثقافة الإنسانية يدرس بعض الأركيولوجيون الثقافات التي تواجدت قبل تطور الكتابة، أي في فترة ما قبل التاريخ، حيث إن الدراسة الأركيولوجية لحقبات تطور البشرية منذ التواجد البشري وحتى فترة تصل إلى عشرة آلاف عام قبل الميلاد تدعى باليوأنثروبولوجي (علم الإنسان القديم)، أما دراسات حقبات زمنية أحدث من خلال البقايا المادية والوثائق المكتوبة، فتدعى الأركيولوجيا التاريخية، والاركيولوجيا دراسة آثار المجتمعات التي انقرضت قبل العصور التاريخية لرسم صورة كاملة عن حياة وحضارة تلك المجتمعات، واستعمال الأساليب العلمية لتقرير وتحديد علاقة الأدوات الحضارية المكتشفة بالحضارات القديمة المنقرضة، ورغم أن الاهتمام بجمع الآثار وحفظها قديم يعود إلى زمن (آشور بانيبال) فإن الدراسات الحديثة في علم الآثار لم تبدأ إلا في عهد النهضة، ثم نمت واتسعت في القرن التاسع عشر، ويستطيع علماء الآثار اليوم، بما توصلوا إليه من أساليب علمية وفنية، وبأستعمالهم الأساليب المقارنة مع حضارات الشعوب البدائية المعاصرة أن يرسموا صوراً دقيقة للحضارات المنقرضة من دراسة الأدوات والأسلحة والأشياء المادية الأخرى التي تركتها وأن يقرروا كيف كان الإنسان يعيش، وماذا يعبد ؟ وكيف كان يبني بيوته ومعابده وقبوره ؟ وبذلك يقدم علم الآثار مادة علمية عن عصور ما قبل التأريخ، العصور التي لم تعرف أسلوباً لتسجيل معالم حضاراتها وعرفت البشرية منذ القدم بعض مظاهر العناية بالاشياء القديمة وذلك ان الاهتمام بآثار السلف والحرص على امتلاكها وتخليد ذكرى اصحابها والاستمتاع بجمالها مرتبط بالنوازع والغرائز البشرية مثل حب التملك وتذوق الجمال وحب المعرفة وتخليد الذكرى وادى ذلك أحياناً الي العناية بجمع التحف أو الآثار الجميلة أو الثمينة أو تلك التي تحمل ذكريات أومعاني معينة وعرفت الحضارات الشرقية القديمة جمع التحف وحفظها ولاسيما لاغراض دينية أو جنائزية ومن أمثلة ذلك ما كان يوضع في المعابد والمقابر من تماثيل وتحف وما

عثر عليه في مقبرة توت عنخ آمون في مصر وكشفت اعمال الحفر الحديثة في موقع مدينة (أور)القديمة بالعراق عن مبني من المرجح أنه كان متحفًا محلياً أذ عثر فيه على تحف قديمة جمعتها الاميرة (بل شالتي ننار ابنة نابونيد-555) 338ق.م)أحد ملوك الامبراطورية البابلية الجديدة، وفي العصر اليوناني القديم كانت المعابد اليونانية أشبة بالمتاحف وذلك لما كانت تحتوي عليه من كنوز وتحف ثمينة واسس البطالمة في الاسكندرية متحفاً يعتبر بحق اشهر المتاحف القديمة وأعظمها اذ جمعوا فيه آلاف التحف والمخطوطات فبذلوا جهدهم في الحصول على التحف النفيسة التي ترجع الى عصور ازدهار الفن الاغريقي كما انشئوا مكتبة تضاهي مكتبة الاسكندرية من حيث الثراء والعظمة وعني الرومان بجمع التحف في معابدهم وقصورهم وكانوا يفتحون ابواب قصورهم في مناسبات معينة ليشاهدوا ما بها من تحف.

الأسطرة : Mythologization

مصطلح نقدي يشير إلى إضفاء الطقس الأسطوري على ما هو ليس بأسطورة، أي تحويل مجمل الفعل الدلالي إلى أحداث ذات طابع أسطوري، وهذا المصطلح ذو أهمية كبيرة، وتتجلى أهميته في تحويل الحقل الدلالي إلى حقل مشبع بالعلامات والرموز، ويقود هذا إلى انتظام على صعيد الدوال، وتنوع على صعيد المعاني.

الإصلاح : Tiqqun

مصطلح لاهوتي قبلاني يشير إلى العملية التي تعيد صياغة اكتمال الإله بعد فعل الانكماش الحاصل في طبيعة الإله الخَلقيّة الأولى،ـ حسب فلسفة القبلانية، ولهذه العملية شأن في إعادة ثقة الأحبار بطرقهم تجاه التوحد بالإله، والتخلق بصفاته، والقيام بجميع أعماله، والدعوة إلى سيادة الكون انطلاقاً منه.

أفق التوقعات : Horizon of Expectations

مصطلح نقدي أطلقه (روبرت ياوس) بشكل أساس على تلمس معطيات جماليات التلقي من خلال استكشاف قدرة القارئ على الاستغراق مع الدلالة

النصية في عملية التلقي، ويعكس هذا المصطلح إمكانية توقع القارئ لخط سير الدلالة المتحصلة في كل الأحوال، ويؤكد (ياوس) على أن (أفق التوقع) يستخدم لوصف المعايير والمقاييس التي يستعملها المتلقي للحكم على النصوص الجمالية في أي حقبة زمنية كانت وأشار (ياوس) إلى أن مفهوم (تغيير الأفق) أو بناء (الأفق الجديد) يفرز مفهوماً ووعياً جديد يدعوه بالمسافة الجمالية، أي المسافة التي تفصل بين (التوقع) الموجود سلفاً والنص الجديد وعلى نحو يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، إذ يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السالفة مع معايير (النص) الجديد وهذا هو الأفق الذي على ضوءه تتحرك الانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف، أما عملية بناء المعنى وإنتاجه فتتم داخل مفهوم (أفق التوقع) إذ يتفاعل تاريخ الفن والخبرة الجمالية بفعل فهم المتلقي، ونتيجة لتراكم (التأويلات) (أبنية المعاني) عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي على ضوءها تقاس تطورات النوع الفني، ورسم خط التواصل التاريخي لقراءته، وإن لحظات (الخيبة) التي تمثل مفارقة أفق (النص) للمعايير السابقة التي يحملها أفق التوقع لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الأفق الجيد، وإن التطور في الفن إنما يتم من استبعاد ذلك الأفق وتأسيس الأفق الجديد، اذ أراد (ياوس) أن يشير إلى استحالة وجود معنىً خالص ينبع من (النص) وحده وإن المعنى لابد وأن يتضمن الإدراك، وتتدرج مقولة التفاعل التي أتت بها نظرية التلقي في إطار عملية بناء المعنى وإنتاج (النص) من جديد، ولما كان (غادامير) يقصد بالفهم أن نفهم شيئاً ما كجواب لسؤال ما، فإن التأويل الفني الذي تمارسه نظرية التلقي يُعنى بالتعرّف على السؤال الذي يقدم (النص) جواباً عنه، وبالتالي إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقعات التي عاشها العصر الذي دخل فيه العمل إلى متلقيه، اذ يختلف مفهوم (خيبة التوقع) عن مفهوم (كسر التوقع) لدى الشكلانيون الروس، في أن الأخير هو المقصدية الفنية للانزياحات الاسلوبية، وهو تبعاً لذلك محكوم بالملفوظ اللساني وبنية (النص)، أما مفهوم (خيبة التوقع) فهو مفهوم يُقيمه المتلقي لقياس المتغيرات الحاصلة في بنية التلقي عبر التاريخ، وعلى هذا النحو بدت مرجعية (ياوس) التاريخية مرجعية للفهم، إذ تمتاز عن التاريخية التقليدية بالتفكير المنهجي حول تاريخانية الفهم، وهذا الفهم

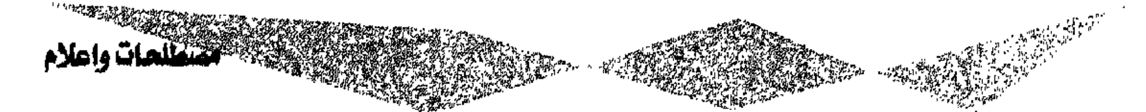
يوجب على المتلقي أن يضطلع بمهمة تحقيق التوافق بين أفقي الماضي والحاضر كيما نشيد بذلك مجدداً الثلاثية التأويلية (الفهم، التفسير، التطبيق) ويحدد الوضع التاريخي لكل (نص) من خلال مفهوم (الأفق) بحسب (ياوس) ويرتبط الأفق بنسق مرجعي تحدده مجموعة الأعمال التي تمّ قراءتها في السابق وتلقيها، وهكذا يقدّم (أفق التوقع) نوعاً من الشفرة الفنية التي تفيد المتلقي في قراءة (نصٍّ) ما ظهر حديثاً ولم يزل مجهولاً، فضلاً عن أنه يساهم في تحديد الطبيعة الفنية له وإنّ مغايرة (النص) لتوقعات المتلقي يجعله أكثر سعة لاتساع أوجه الاختلاف، إذ كلما زاد تقارب (أفق توقع) للعمل الفني تراجع العمل مبتعداً عن إبداعيته، لذا يكون الاختلاف والابتعاد بينهما أساساً لإبداع (النص)، أي مدى المسافة الجمالية التي تفصل بين ما هو متوقع وما هو مناقض للتوقع، كما يعد أفق التوقع "نظام من العلاقات يسجل الانحراف والتحويلات بحساسية مفرطة"، ويعرفه (ياوس) "بأنه نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع أي فرد افتراضه إن يواجه به أي نص"، ويعرف ايضاً "بأنه مجموعة من المعايير والمرجعيات لمجموعة متلقين في حقبة زمنية معينة يتم انطلاقاً منه قراءة نص ما وتقويمه جمالياً".

الأمركة : Americanization

مصطلح معاصر يوحي بنقل جميع النشاطات الواقعية الأمريكية في أصعدتها المختلفة إلى بقاع الدول الأخرى، وتهدف حركة الامركة إلى تربية الفرد في العالم على الطريقة الأمريكية في المأكل والمشرب والتفكر والتصرف ...، وجعله مهيئاً لاستقبال الطروحات الأمريكية، ويأتي ذلك ضمن مشروع العولمة الهادف إلى امتلاك العالم، وإلغاء الخصوصيات، وطمس هويات الشعوب المتنوعة المنتشرة في بقاع المعمورة.

الأنا التجريبية : The Ego Empiricism

هي السلوك الفردي الذي يعتمد على الخبرة الحقيقية في اكتشاف الأشياء والموجودات، ولهذه الأنا دور في صياغة نظرية المعنى، والقبض على دلالة الكلمات من خلال التوصل إلى ماهية المعنى، ولها دور أيضاً في اختبار الأشياء



وفحصها في ميدان مناسبتها لحيوية الاعتقادات المخصوصة، وتعارض هذه الأنا الحدس، والتجريد، والخيال، والتنظير، وتؤمن بالانتقال المباشر إلى الحقيقة الواضحة التي يمكن استنتاجها من خلال ميدان التجربة الإنسانية.

الأنا المتعالية : The Ego Transcendental

تتبع هذه الأنا فلسفة (كانت -1804) وهي محددة بها، وتتجه نحو وجود عناصر فطرية في الذهن سابقة على التجارب والخبرات، ومن ثم فهي تتعالى على الخبرة الحسية لا على المعرفة، وهي محاولة للكشف عن الحقيقة من خلال عمليات فكرية عقلانية، وليست من خلال عمليات حسية مباشرة.

الأنانية : Egoism

اتجاه فلسفي يشير إلى سعي (الأنا) نحو المنفعة الشخصية، أو المصلحة الذاتية، وقد تشكلت الأنانية مع جميع النظريات الفلسفية، ويتجلى ذلك من خلال سمة التحيز التي كانت ترافق جميع الطروحات الفكرية والفلسفية، ولا تؤمن هذه الفلسفة بالإيثار، أو مصلحة المجموع، بل تؤمن بتحقيق المكاسب الفردية، وإن كانت على حساب المجموع.

الإنتاجية : Productional

هي عملية استهلاك قوة العمل، وخلق وسائل الإنتاج، وخلق أدوات الاستخدام الشخصي الضروري لوجود المجتمع وتطوره، وعملية الإنتاجية هي شرط مستمر وطبيعي للحياة الانسانية، وهي العناصر الأساسية في كل عملية إنتاج، وهي النشاط الهادف للناس، وموضوع العمل ووسائله.

الانتخاب الطبيعي : Natural Selection

هي عملية انتقال الجينات الوراثية القوية إلى حالة وراثية أخرى عن طريق إعادة إنتاج جنسية طبيعية، انطلاقاً من نظرية (داروين -1882) القائمة على مبدأ البقاء للأصلح، فالصفات الوراثية ذات الصلاحية والفاعلية هي التي تستطيع الاستمرار في نقل المنظومة الوراثية إلى الأجيال التالية، وهكذا دواليك.

انتقال الأرواح : Transmigration

عقيدة قبلانية تؤمن بتناسخ الأرواح وانتقالها من جسد إلى آخر، فالجسد لا يُشكل سوى جسد هلامي لا حقيقة له، إنما الحقيقة ترتكز في الروح التي تحمل معها صفات الخالق، والمانحة لأسس البقاء، وتسلم مقاليد الحكم والسلطة.

الأنسنة : Humanization

مصطلح نقدي يشير إلى إضفاء الصفات الإنسانية على ما هو ليس بذلك، وهو مخصوص في الإطلاق على ميادين العلوم الاجتماعية والنفسية، ويختلف عن مصطلحيّ "التشخيص (Characterzation)، والتجسيد (Hypostisation) اللذين يستخدمان بشكل واسع في الدراسات الأدبية والنقدية، ويقدم مصطلح الانسنة مُناخاً دلالياً يميل إلى السلوكيات الإنسانية في التعامل مع التنظير الاجتماعي والمعرفي والفكري.

أنسنة الإله : The God Humanization

مصطلح نقدي حديث يشير إلى نزع صفة التقديس عن المظهر الميتافيزيقي للأشياء، والتعامل مع الظواهر والأشياء والموجودات بوصفها أشياء فيزيقية لا تنتمي إلى الميتافيزيقيا، ويقود هذا التوجه إلى نتيجة مفادها : نزع صفة الخصوصية بين الخالق والمخلوق، بحيث يمكن أن يمثل الإنسان موقع الإله في الحكم والتشريع، ومن ثم التحكم بمصير الموجودات، وقد انتشر هذا المصطلح بشكل كبير في الأوساط النقدية لما بعد البنيوية، ومُنظّري ما بعد الحداثة.

أنسنة الحقيقة : The Truth Humanization

هو التعامل مع الحقيقة بوصفها كائناً معيشاً، بمعنى آخر : النظر إلى الحقيقة بكونها نتاجاً نسبياً يخضع للخطأ والصواب، وما دام فعل الحقيقة إنسانياً فهو معرض للتغير والنسبية والزوال والتحول، والتلاعب بمساره وفقاً لما تقتضيه المرحلة الزمنية والموقف النفعي الذاتي.

انسيابية الجمل : Sentence Thought

مصطلح نقدي حديث أطلقه (رومان انكاردن) للإشارة إلى تحقق وجود الدلالة من خلال عملية التلقي، وتتأتى هذه الانسابية من خلو النص من مجمل الفجوات (Gaps) التي قد تعيق انسابية المعنى، وتلمس الدلالة، وتقدم انسيابية الجمل حسب قول (انكاردن) النصَ بوصفه (فيلماً) متسلسل الأحداث، ومنسّق المشاهد، وعلى القارئ أن يتلمس الرابط الدلالي بين تلك المشاهد ليتوصل إلى القصدية التي ركّز عليها أصحاب نظرية التلقي ومنهم (انكاردن).

أنظمة القرابة : Systemes of Double

مصطلح أناسي أطلقه (شتراوس) عند دراسته للعلاقات الرابطة بين الميراث العقلاني للشعوب، وتوصل إلى وجود رابط لا واعٍ بين تلك الشعوب أطلق عليه (أنظمة القرابة)، ولهذا المصطلح دور مهم في بيان علاقات الشعوب مع بعضها، فضلاً عن أهميته في دراسة تطور اللغة عبر مراحلها الزمنية الموغلة في القدم، ولهذه الأنظمة نوعان من القرابة : القرابة الجزئية في إطار علاقات المصاهرة والزواج ونحو ذلك، والقرابة الكلية في إطار اللغات والشعوب والسلوكيات الجماعية.

الإنعكاسية الذاتية : Self Reflexivity

مصطلح أساسي في مبحث المعرفة المادي، وتنشأ هذه الانعكاسية نتيجة لفعل الموضوعات على الأجهزة العاكسة للإنسان، والمعالجة التركيبية التحليلية لآثار ذلك الفعل، وتطبيق ناتج هذه المعالجات بوصفها بدائل أو ممثلات أو نماذج للموضوعات، وبمساعدة نماذج الأشياء وصفاتها توجه الذات نفسها في البنية، ولهذه الانعكاسية جانبان : مضمون الانعكاس / الصورة، وأسلوب الانعكاس ووجوده المادي، أي سبل معالجة تأثيرات الأشياء على الأجهزة العاكسة.

الإنغلاق المؤسساتي : Publishing Closing

مصطلح أمريكي رأسمالي يشير إلى سمة من سمات ما بعد الحداثة والعولمة، والنظام العالمي الجديد الذي يميل إلى تجميع رؤوس الأموال والهيمنة

عليها، عن طريق بعض الشركات الكبرى، والمؤسسات الحكومية، كي تمتلك زمام حرية التصرف بتلك الرؤوس كيفما شاءت، وفي أي ميدان تختاره، ولهذا المصطلح مدلولات خطرة تجاه حرية الحكم السياسي في الدول ذات الخصوصية والسيادة، التي تسعى إلى الحفاظ على هويتها، وفردية قرارها السياسي، فضلاً عن مدلول هذا المصطلح في انجراف الدول بمديونية واسعة نتيجة العروض المقدمة من قبل صندوق النقد الدولي.

الإنكماش : Tzimtzum

مصطلح قبلاني يشير إلى مرحلة سابقة على مرحلة الإصلاح (Tiggun)، ومفاده مرور الإله بدور الانكماش بعد عملية الخلق، وتميل هذه المرحلة إلى ضرورة الإيمان عند القبلانيين، بأنّ مرحلة اكتمال الخالق لم تتم بعد، فهو في حالة خلق مستمر، وصيرورة دائمة، والغاية من مرحلة الانكماش هي إتاحة الفرصة للمتصوفة اليهود حسب ما يعتقدون – كي يحكموا بأوامر الإله، ويتصفوا، من ثمّ بصفاته في السلطة والالتزام بمقاليد الحكم في العالم والهيمنة عليه.

الأنوثة السرمدية : Eternal Feminism

مصطلح أطلقته (سيمون دي بوفوار -1986)، عام (1949) للإشارة إلى التطرف الحاصل في الانحياز نحو الرجل، وإلغاء جميع السلوكيات التي جرى عليه العرف والمجتمع في استخدام المرأة، وإلغاء مفهوم كون المرأة خادمة الرجل، ومربية للأطفال، ... الخ، وإحلال مفهوم المرأة الجديدة المساوية للرجل في جميع الحقوق والواجبات، محل مفهوم الأنوثة السرمدية التاريخي المتوارث، الذي يستبدّ بحقوق هذه الأخيرة، ويجعلها أداة بيد الرجل.

الأوعية : Shevirat

مصطلح لاهوتي قبلاني يشير إلى فلسفة الخلق الإلهية، وإلى عملية إصلاح ذلك الخلق من خلال السعي نحو ترميم عملية خلق الإله التي مرت بمجموعة من الأوعية، فتهشمت بعملية يطلق عليها : تهشيم الأوعية (Broken of shevirat)،

مما أدى إلى انكماش الإله، وهذا التوجه هو توجه غنوصي، غرضه التقليل من الصفات الكمالية للإله، للوصول إلى نتيجة مفادها : يحق للمتصوف اليهودي، والحبر الخبير بتسلم مقاليد الإله، لأنهما أصبحا متساويين في عملية النقص الخلقي وعدم الاكتمال، والشجرة القبلانية المقدسة تفسر ذلك بشكل جليّ.

البنية التحتية : Deepstructure

مصطلح ماركسي يشير إلى الأبنية الداخلية المُنظِمة للمجتمعات من قبل التوجهات الأدبية والأخلاقية والدينية والفلسفية، أما البنية التحتية للنص الإبداعي فتتمثل في الصعيد الماورائي للغة أي في صعيد تلمس المدلولات، وتحصيل الدلالة.

البنية الفوقية : Superstructure

مصطلح ماركسي يشير إلى الكشف عن الصلة بين العلاقات الاجتماعية الاقتصادية وكل العلاقات الأخرى داخل مجتمع معين، وتتضمن البنية الفوقية الأفكار والمنظمات والمؤسسات للنص الإبداعي فتتمثل بتمظهرات النظام النصي النحوي والتركيبي، ونظم الأنساق، وعلاقات الدوال مع بعضها.

تابو : Taboo

مصطلح أناسي أطلقه (شتراوس) ويعني (المُحرم)، ويشير إلى العوائق الاجتماعية والعرفية للتحريم في السلوكيات الفردية والجماعية، ويشكل التابو خطراً يهدد البناء التركيبي للمجتمعات، لأنّ تنامي العلاقات الشاذة والمُحرمة يضعف من تماسك المجتمع ويقوده إلى نهايته.

التاريخانية : Historicism

اتجاه نقدي تحليلي في نظريات التاريخ، يهدف إلى تفسير الوقائع والأحداث، وتحليلها في ضوء تصور سردها التاريخي، وحركة التاريخانية الأدبية هي حركة ذات وظيفة حيوية في تحليل الظاهرة الأدبية في عصرها، واستخلاص المواقف النقدية منها.

تأليه الإنسان : Divinisation

مصطلح فلسفي لاهوتي بدأ مع القبلانية، وتطوّر مع (نيتشه -1900)، ويشير إلى أهداف عدّة منها : امتلاك الإنسان شرعية الحكم المطلق، وتفويضه لتسلم إمكانية تحقيق قيم الخير والشر حسبما تقتضيه المنفعة الإنسانية في السيادة على الكون، وقد مثّل هذا المصطلح عند (نيتشه) من خلال نموذج الإنسان الخارق (Superman).

التأنيث : Feminization

مصطلح استخدمه النقد النسوي للإشارة إلى فقدان قيم الرجولة من خلال فقدان الصفات الجنسية المميزة للطبيعة الذكورية، ويعكس هذا المصطلح عند استخدامه من قبل الناقدات المطالبات بحقوق المرأة دونية الذكورة في مقابل فوقية الأنوثة.

التأويل السلبي : Negative Hermenutic

هو إمكانية استخدام تفسير العلاقات النصية من خلال الاعتماد على تلمس فجواتها، ومحاولة تقديم قراءة اختلافية مغايرة للدلالة المتحصّلة، ويندرج هذا المصطلح ضمن معطيات مدرسة بيل الأمريكية في إطار إساءة القراءة، وفي إطار خيانة الترجمة، ـ حسب تعبير(باربارا جونسون) الناقدة التفكيكية الأمريكية .

التأويلية : Hermeuticism

اسلوبٌ نقديّ بدأ مع تفسير النصوص المقدسة وبيان منزلتها وأهميتها، وارتبط بعلوم الدلالة واللاهوت، واتسعت مباحثه واتجاهاته لتدخل ميادين المناهج النقدية الحديثة، وقد سلكت التأويلية مسارين في تحديد اسلوبها النقديّ التحليليّ، الأول : التأويلية بوصفها منهجاً نقدياً مع الظاهراتية، والثاني : بوصفها آلية نقدية مع المناهج النقدية الحديثة كالسيميائية، والبنيوية، والإسلوبية، والتفكيكية، فضلاً عن دخولها مجالاتٍ معرفية وثقافية متنوعة في إطار تحديد العلاقة بين النص، والمُفسِر، والمُفَسَّر له، وحفل النظام التأويلي لدى (هيدجر)

بشرح الوجود الإنساني نفسه من منطلقات الظاهراتية، ولم يحفل بقواعد شرح النصوص أو الدراسات الإنسانية، وهكذا لا يمكن النظر إلى التأويل بمعزل عن فلسفة اللغة ونظرية المعرفة، لهذا يجب تجاوز القواعد العلمية النظامية، وتجاوز الواقعية للحقائق التاريخية، فوظيفة التأويل في الفن هو أن يجرد إدراكنا من عاديته، وأن يعيد الشيء إلى الحياة مرة أخرى، وهنا يصبح المتلقي أو الشخص المدرك هو من يقرر الخاصية الفنية للعمل، فالأشياء الفنية بالمعنى الضيق هي التي ابتعدت بأدوات خاصة، الغرض منها إدراكها بأكبر قدر ممكن اليقين على أنها أشياء فنية وإذا كان الوصف الظاهراتي وصفاً لمعنى شيء ما، فأن التأويل الظاهراتي فعلاً لإنتاج المعنى أو لتأسيسه، وينتمي إليه أحد جوانب المعنى الذي يسمى (المرجع) أي التوجه القصدي نحو عالم معين، والتوجه الانعكاسي نحو ذات معينة، وأن فعل التأويل لا يتجه إلى المعنى أو المرجع ولا يرتد منهما، فهو فعالية الفهم التي توفر المعنى، غير أن المعنى نفسه ليس بؤرة، ولا هوية ولا وحدة مفردة، وأن المعنى هنا ممارسة وفعالية وتفصيل لحقل ما، وأن التأويل ليس تقريراً، بل تساؤل حواري، القارئ يسأل النص بالوقت الذي يسمح للنص الرد عليه بسؤال أيضاً، وهو ليس فرض الذات، بل مجال التخلي عن كثير من الذات، وتعترف الظاهراتية بأفق المفسر وتساؤله، وأن هذا الأفق جزء من دائرة الحوار التأويلي، (والتأويل يظهر الاعتبارات التي يقوم الحدث بمقتضاها، أو الفكرة أو التجربة أو القصيدة بتمخيض معنى، وقول كلام، وكشف حدود، فإنجاز التأويل هو ملائمة فضاء لا يخص المؤوَل والمؤوِل، وإنما فضاء يعري ما يجب أن يقال عما يؤول) بمعنى أن الشيء عندما يؤول يكشف عالماً، وهذا العالم الذي يفصل نفسه عن الشيء ويهب الشيء استقلاله، يفتح (فضاء الاختلاف) نفسه، ذلك الفضاء الذي يحدث في التأويل بوصفه عملية ملائمة، وأن العالم ليس الذات، بل هو مختلف عن الشيء ولكنه لا يكونه، إنّ المنهج التأويلي الذي يستخدمه (انكاردن) في مقاربة الجمل يتسم بالدقة والتمفصُل، لأنّه يرى الجمل عناصر ذات مكونات عدّة، تحوي أحكاماً واستشهادات، وهويةً تعمل على ايصال المعلومات، وتقوم بتأسيس مدركات عدة في النص، وهذه العلاقة المترابطة تتسم جزئياً قياساً إلى النظام المكون لها، لأنّ هذه الجمل ليس لها معنى

لوحدها، ولكن يتكون المعنى بترابطها، وتأخذ معناها الحقيقي من خلال هذا الترابط وفي مسلك منهجي تأويلي مهم يتساءل مشروع (إنكاردن) حول كيفية إدراك المتلقي لعملية الترابط بين الجمل، فتكون المعالجة التأويلية في ذلك عن طريق فهم قطبيّ القراءة ولا ينسى (إنكاردن) التأكيد على أنّ صناعة الجمل أو إيصال المعلومات عبرها، محدد بعملية الكفاءة (Competence) التي يمتلكها القارئ، فالجمل حسبما يقول (انكاردن) لا تتوقف على عرضها، لأنّ ذلك منافٍ لها بوصفها أفكاراً حية، وطاقات رصد وكشف تغني النص بالمعلومات وتعطي علامات لأشياء مقبلة وتراكيب جديدة، وهذه التراكيب تدير حركة النص، وتشكل السلسلة التنظيمية للتظاهرة النصية، وينتقل (إنكاردن) إلى مسألة منهجية تأويلية أخرى تتعلق بانسيابية الجمل (Sentence) مفادها : أنّ القارئ إذا أُفتتِن بأنسيابية الجمل سيستمر بمتابعة الجملة الاخرى المرتبطة بسابقتها (بتعمد)، وإذا لم يكن للجملة في لحظة تلقيها علاقة بسابقتها سيقود ذلك إلى عائقٍ في التفكير، وتوقفٍ في عملية القراءة، وسيؤدي إلى خلق (الفجوة) المرتبطة بشكل كبير بعنصر المفاجأة المُثيرة، في هذه الحالة للتذمر، وإذا أراد القارئ الاستمرار في عملية القراءة يجب عليه تجاوز هذا العائق، ولا شك أنّ النصوص الأدبية مليئة بالعوائق من تحولات فكرية، وانعطافات غير متوقعة، واحباطات في التوقع ... ونحو ذلك، وسبب ذلك يعود إلى عدم وجود نصٍ يقال بصورة كاملة، حسب تعبير (آيزر)، انّ لهذه الفراغات (الفجوات) أهمية في التحليل التأويلي، لأنّها تؤثر على حيوية الحدس وعلى عملية استعادة الأحداث، ولهذا السبب فإن للنص طاقات كامنة وقدرة على العطاء كبيرة، ولا توجد قراءة واحدة تستنفِد كل القراءات، إنّ كل قارئ بمفرده سيعمل على ملء هذه الفراغات بطريقته الخاصة، ولقد أعطى التحليل التأويلي الذي قدمه (إنكاردن) رصيداً منهجياً لتصور عملية التلقي عند منهجية ما بعّد البنيوية من خلال النقاط الآتية :

1. تتسم عملية القراءة مع جميع النصوص بكونها عملية انتقائية.
2. إنّ الطاقات الكامنة في النص تقدم قراءات لا نهائية لكل عملية تلقٍ لها.

3. للنص تنوعات كثيرة، وتضاريس مختلفة، وصور وتضمينات عدة تختلف عملية تحصيلها بالنظر إلى اختلاف مستويات إدراكها.

4. قد تتجه عملية القراءة بالاتجاه المعاكس لطرق توالد دلالاتها، فتكون، أي عملية القراءة كاشفة لسوء التلقي، والخلل الدلالي، واللاتوازن المدرك من خلال انفصال الترابط بين أجزاء التراكيب في النص، وقد تمثّل هذا الأتجاه بشكل أساس عند ما بعد البنيوية بمدرسة بيل الامريكية، وستكشف عملية التلقي عن الروابط التي تشدّ القارئ لنصٍ معين، وعن أسباب اهتمامه دون غيره، ولهذا أهمية في بيان قصدية النص من جهة، وتفعيل إدراكه من جهة أخرى، وقد اتسمت منهجية ما بعد البنيوية بحيوية الاستجابة النصية لمدركات القارئ، بحيث لا يمكن الوصول إلى حدّ نهائي للدلالة، فالدلالة مفتوحة، والمدلولات تتسم بالغياب، لقد كانت التأثيرات الفلسفية مختلفة في فكر (ريكور)، لكن حصيلتها النهائية كانت تدور حول استثمار إمكانيات التأويل، ومعالجات اللغة كما برزت عند الفلاسفة السابقين، وقد أسهمت تلك الحصيلة في بلورة المعطى المنهجي لفلسفة (ريكور) اذ يميز بين نوعين من التأويلية:

1. التأويلية العلمانية : Secularism Hermeneuticism.
2. التأويلية الدينية : Religionism Hermeneuticism.

النوع الأول: هو لعلمنة الفعل الأسطوري، والثاني : لإسترجاع المعنى، أي : استرداد المعنى الروحي، وقد شكّل هذان النوعان إشكالية منهجية أُطلق عليها : إشكالية المستوى التأويلي أو إشكالية تعدد المعنى، لأنّ التأويلية تسعى إلى فتح عالم العلامات لتفسير الغموض وتعدد إمكانية اقتناص المعنى انطلاقاً من ممارسة فعل التأويل في عالمٍ نصيٍّ غير مكتفٍ بذاته، وقد حَكمَت ثنائية (الفهم / التأويل) مسار النوعين السابقين، فالفهم هو المعرفة التي تتم بوساطة رموز نفسية، وبوساطة التطابق مع قصدية المؤلف والتوافق معه، وإعادة إنتاج العملية الإبداعية، أما التأويل فيعطي درجة الموضوعية المتحققة بفعل التثبيت

والمحافظة اللذين تلحقهما الكتابة بالرموز النفسية، ولذا فالتأويل، حسب (ريكور) هو إعادة إنتاج التجارب المُعيشة وتُوصف بحوث (ريكور) التأويلية بأنّها مشروعٌ عقلي لإقامة فلسفة كبرى للغة تهتم بالوظائف العديدة للدلالة عن الفرد البشري، وبعلاقاتها المتعددة فيما بينها، وقد بدأ هذا المشروع مع الأنا التأويلية المتجه نحو إذابة الكوجيتو الديكارتي لتقديم المعنى وإنعاش مسيرة الرموز، وكشف الحُجب التي تُغلف المعنى، ومن هذا المنطلق انبثقت بحوث (ريكور) حول فلسفتيّ الإرادة واللغة.

التجريبية : Empiricism

مذهب فلسفي يشير إلى أنّ التجربة الحسية هي المصدر الوحيد لاكتساب المعرفة ويُؤكد أنّ كلّ معرفة تقوم على أساس التجربة، ويتم بلوغها عن طريقها، وتعارض التجريبية المذهب العقلاني الذي يذهب إلى أنّ اكتساب المعرفة لا يتأتى إلاّ عن طريق العقل وحده، وأنّ العقل هو القادر على استنباط الأحكام المنطقية، في حين أنّ التجريبية لا تستنبط الطابع العام والضروري للمعرفة من العقل، وإنما تستمده من التجربة وحدها، ومن روادها (توماس هوبز -1679)، (وديفيد هيوم -1776).

التجريد : Abstraction

مذهب فلسفي يعارض التجريبية، ويعتمد على الخبرة العقلانية في التنظير للموجودات، واستنباط الأحكام، للوصول إلى إدراك المعرفة، ويتميز التجريد بنوع خاص من الإدراك، عن طريق العزل الذهني لخصائص الشيء، أو عزل العلاقات بين خصائصه عن الأشياء الأخرى، ويطلق التجريد على كل من العملية ونتائجها، ويحددُ طبيعةَ التجريد مهامُ النشاط العملي والإدراكي للإنسان فضلاً عن طبيعة الشيء نفسه، حيث ان الاسلوب التجريدي هو اكثر الاساليب قدرة على استلهام القيم الروحية من خلال التقشف في الخط واللون والشكل وتمثيل ما هو ازلي وخالد، ولجوء الانسان الى التجريد كان وسيلة استبدالية لتعويض النقص الروحي الذي عانت منه مجتمعات اوربا في القرن التاسع عشر والعشرين مثلما كان التجريد الاسلامي تعبيراً عن الروحانية الاسلامية التي لايشبعها

الشكل الموضوعي وتعويضاً عن تحديدات التحريم، فالتجريد يشعرنا بالحركة وينجح بذلك الى حد بعيد فهو لا يعترف بالمقومات المكانية للاشياء وهو قريب من البنية الزمانية الصرف للوجود فزمان ومكان اللوحة التجريدية يحاول ان يكون مطلقاً ومع ذلك فالتجريد (ليس تفقيراً لواقع الخصب بل هو عملية فكرية معطاءة تنقد الظاهرة) وان اول عمل تجريدي عرض لـ(كاندنسكي) عام 1910 والذي سماه باللاتمثيلي فالصورة غير ممثلة لشيء طبيعي او موضوع، ويسمى باللاصوري او اللاموضوعي وهو اتجاه فني ظهر مع بداية القرن العشرين او استمر بعد الحرب العالمية الثانية واصبح الظاهرة المميزة لنشاط الفن التشكيلي في القرن العشرين، فالتجريد ليس برنامجاً خاصاً بجماعة معينة فلا يوجد فنان لا يجرد، قليلاً او كثيراً وقد اعترض بعض الفنانين والنقاد على تعبير ((الفن التجريدي)) لان كل فن هو تجريدي في صميمه لتجرده عن الواقع المادي وانضمامه لقوانين الفن والصورة، وحتى (اللاصوري) و(اللاموضوعي) معترض عليها لان الصورة هي بحد ذاتها شيء، فأستخدم تعبير الفن المطلق (مقابل الفن المحسوس) والمطلق يشير الى استقلالية العناصر الفنية ازاء السعي لخلق اشياء محددة الهوية، ان بداية التحول الذي يعود للانطباعية في تمويهها لمعالم الاشياء والتحرر النسبي من التمثيل المادي الذي اتضح عند (سيزان وكوكان) في النتائج التي وصلا اليها حيث اصبح اللون والشكل تعبير عن دلالات نفسية للفنان (ذاتية)، فأتجه الفنان بمساعدة التقنيات (تصوير، مجهر، طباعي) للعوالم التي لم يكن مطلعاً عليها من قبل من صور المجهريات الاحيائية والكيميائية والفلك وغيرها كل ذلك في سبيل انتاج فن (تجريدي) خالي من الاهداف الاجتماعية (ذاتي بحت) وجذوره ترجع الى اصلين ((الهندسية)) الى (سيزان) و((الموضوعية)) الى (كوكان وفان كوخ) ولما كان التجريد يمثل انطلاقة للذاتية حتى عندما يستند الى (موضوعية) محددة فأنه يبقى فعلاً داخلياً خيالياً يأتي بشكل اسقاط في (السطح التصويري)، وهذا الاسقاط ليس محاكاة للشعور والحس فالانطباعات التجريدية انطباعات عقلية باطنية ادراكية وبذلك فأن ما يرسم في اللوحة التجريدية هو (الصورة) الذاتية المقترحة من الفنان عن الموضوع والذي يغيب في الصورة (السطح التصويري) حيث يتناسى الموضوع بشكل كامل في ترديد

لعبارة (ماتيس) "يجب ان ننسى ما تمثله اللوحة عندما ننظر اليها" وفي استلهام جدلي للصورة المثالية التي تقتضي مغادرة الحسي المشخص الى العقلي المجرد وبذلك شكل التجريد مثلاً حياً على عدم وجود اكتشافات مفاجئة تأتي الينا من المجهول بل ان كل ظاهرة وحسب قانون الديالكتيك هي نتاج عملية معقدة مركبة من سابق وحالي ولاحق حيث دفعت الحاجات الروحية المتنامية في خضم الضغوط المادية للحياة لتطور التوجه الروحي الذي بدأه (سيزان) وما نتج عنه من اساليب وصولاً الى الضرورة الداخلية عند (كاندنسكي)، والفنان التجريدي هدفه الافعال لا الاشكال وتجريداته يجب ان ترى كأفعال لا كصور، فالتجريد تخلياً عن الفكرة التقليدية للوحة التي يتلقاها المشاهد فهو يتطلب متلقياً قادراً على التجوال في العمل الفني كطرف مشارك في معادلة الفن اللامادي اللانفعي واللاتسجيلي (مما فتح الباب للافادة من الزخرفة الاسلامية الناتجة عن لامادية الفن وروحانيته) ومع ذلك فلا معيار و لا تمثيل في هذا الفن الجديد، فالمقام الاول للتزيينية في الفن، والزخرف هو العنصر الاهم في الصورة والصفات اللاموضوعية و من خلال تناغم الالوان و موسيقية العلاقات الخطية يبحث التجريدي لايجاد لغةً تعبيريةً فالفنان التجريدي بالانطلاق من الذات يتناول الشكل من الداخل فالشكل خاص بالفنان وحده فهو لا موضوع فأن كان هناك مضامين فأن العقل وحده هو الذي يدركها ويقدمها على الموضوع الذي اصبح في حد طريف ثانوي من التجربة، فالبحث الجمالي يتناول الشكل من الداخل و لا اهمية للشكل الخارجي حيث صار الفن التجريدي ظاهرة و ليس مجرد نزعة، وما تطورها في النصف الثاني من القرن العشرين الا مظهراً لتطورات سابقة عليه و الشكل التجريدي يحتفظ في ولادته و انشاءه بصفاء مثالي في اللون و الخط و الحركة، فقد اشتمل التجريد في الفن على كل عناصر العمل الفني الشكلية بدءً من الخط و اللون و لموازنة و الانشاء و المنظور وصولاً الى الشكل المجرد القائم على تكامل التجريد الشكلي مع التجريد الموضوعي (من المضمون) و الذي ظهر في صور مميزة وبعناوين منها التجريد العاطفي عند (كاندنسكي) و التجريد الهندسي عند (موندريان) و التجريد السحري السريالي عند (بول كلي).



التحفيز : Motivation

مصطلح شكلاني يشير إلى جزيئات الفعل الدلالي المميزة، وعلاقتها بالوظيفة الرئيسة ويعكس العنصر التحفيزي وظيفة رئيسة أو مخصوصة تستطيع إدارة جزيئات العمل الأخرى، ويعمل عنصر التحفيز عمل البؤرة في البنيوية، بوصفها " أي البؤرة " عنصراً مشعاً للعناصر والأنساق في داخل النص.

التداعي الحر : Tne Free Association

مصطلح يُستخدم في علم النفس التحليلي، أطلقه (فرويد -1939) على صور تفاعل (الأنا) مع (الأنا العليا) مع (الهو) في إطار نظريته عن تفسير الأحلام، وتُعدّ مرحلة التداعي الحر أعلى مراتب التأمل التي يصلها الإنسان، وتقدم هذه المرتبة صورة الإنسان الذي اتزنت فيه العلاقة بين الوعي واللاوعي، بحيث أصبح اللاوعي يتجلى في مساحة الوعي عن طريق التداعي الحر.

التسامي : Sublimation

مصطلح لاهوتي كنيسي، يشير إلى توجه الفرد نحو خالقه للاتحاد به، وحركة هذا المصطلح هي حركة عمودية تنطلق من الأدنى إلى الأعلى، وقد سُحِب هذا المفهوم على الدلالة الأدبية، فالدلالة الأدبية المتسامية هي الدلالة المندمجة، والمترابطة مع بقية الدوال، بحيث تُؤلف جسداً واحداً، يمكن أن يتصف به النص.

التلقي السلبي : Neqative Reception

مصطلح نقدي تفكيكي انبثق من مدرسة بيل الأمريكية، ويشير إلى تنوع الدلالة واختلافها، والتركيز على الجانب الهامشي منها، أو بمعنى آخر تلمس المعنى الهش، أو المعنى المُهمش، وقد اشتهرت تحليلات مدرسة بيل الأمريكية بهذا النوع من التلقي، لا سيما عند الناقدين : (بول دي مان -1983)، و(جيفري هارتمان).

التناسخ : Reincarnation

عقيدة لاهوتية قبلانية تقتضي انتقال الأرواح بين الأجساد ، فلا جسد مخصوص لروح معينة، ويميل هذا المصطلح إلى وصف الأجساد الفيزيقية بأنها أجساد هلامية وهمية، وليست حقيقية، فالحقيقة تكمن في الروح المتحدة مع الخالق، التي يحقّ لها التنقل بين الأجساد عبر مراحل زمنية ممتدة، بمعنى آخر كون الجسد متناهٍ، وكون الروح لا متناهية.

التناقض : Contradiction

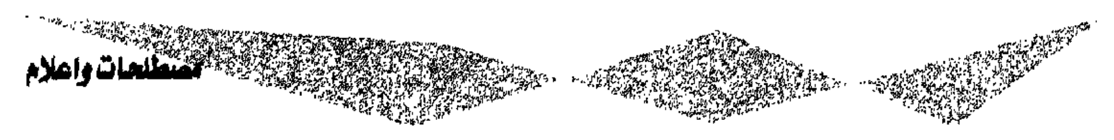
مصطلح فلسفي جدلي، يعبر عن المصدر الباطني للحركة، وعن المعنى الحيوي لمبدأ التطور، وإدراك التناقض في الأشياء وظواهر العالم الموضوعي هو ما يميز الجدل عن الميتافيزيقا، وهناك التناقضات المنطقية التي لا تتفق مع التناقضات الجدلية المنعكسة في الفكر والمفاهيم والنظريات، حيث تُعدّ الأولى " أي التناقضات المنطقية " هي انطلاقاً من الاختلاف المُؤسَّس على مبدأ التناقض في الدلالة للوصول إلى توالدية الدال، وغياب المدلول.

الثنائيات المتضادة : Binary Opposition

مبدأ أساسي من مبادئ التفكيك، يقتضي محاولة تفسير الدال من خلال دال آخر متعارض معه، ويندرج هذا المبدأ ضمن مصطلح الاختلاف ومصطلح الانتشار والتشتت عند النقد التفكيكي.

ثورة كوبرنيكوس : Copernicon Revdution

مصطلح استعاري تلجأ إليه نظريات النقد المعاصرة، للإشارة إلى نقد المركزية، والابتعاد عن تصور الشخصية الإنسانية ، وتحديداً الشخصية المسيحية، بوصفها مركزاً للوجود كما كان يُعتقد في المراحل الزمنية التي سبقت (كوبرنيكوس -1543).



الثيمات : Themes

عناصر موضوعية تقع في نص أو مجموعة نصوص، ويسند لها مهمة تصنيف النوعية الدلالية لفئة من فئات المعاني المختلفة.

الجدل السلبي : Negative Dialectics

مصطلح معرفي أطلقه (ثيودور أدورنو -1969)، عام (1966) على السلوكيات الاجتماعية الجدلية القاضية بالتمييز بين الأفراد والمؤسسات، وقد أراد من ذلك ترشيد المجتمع الإنساني، والرد على مظاهر النازية، والفاشية، والأنظمة الاستبدادية الأخرى، وإتاحة الفرصة أمام الحرية الإنسانية لتتلمس الجماليات الفنية، وقد جاءت تلك الأفكار متوجةً في كتاب أدورنو : (الجدل السلبي، 1966).

الجمل المترابطة عمداً : Intentional Sentence Correlatives

مصطلح نقديّ وُلِد في حقل نظرية التلقي، أطلقه (رومان انكاردن) في أثناء حديثه عن انسيابية الجمل، وإدراك الفجوات النصية، ويشير هذا المصطلح إلى تركيب الجمل من أنظمة منسقة، ومترابطة مع بعضها، تقدم دلالتها بصورة كلية، ويضعف هذا الترابط احتواء الجمل النصية على مجموعة فجوات تُعدّ عيباً حسب (انكاردن) وتعيق عملية القراءة.

الجنوسة : Genedar

مصطلح نقدي حديث ينتمي إلى ميدان النقد النسوي، ويميل إلى مجموعة مفاهيم مختلفة حسب تناول الناقدات له، فمن معانيه : التركيز على الأنوثة وتقديم نتاجاتها بصورة منعزلة عن إبداعات الرجل وخبراته، ومن معانيه الأخرى إلغاء الفواصل الجنسية بين الرجل والمرأة، والدعوة إلى التحرر الجنسي والأخلاقي والعلمي والتقني ... الخ، ولتعدد مفاهيم هذا المصطلح لم يستقر على مدلول محدد، وهذا يعكس حيويته، وإمكانيته في التطور الدلالي.

الجينالوجيا : Geneology

مصطلح معرفي أطلقه (ميشيل فوكو -1984) للإشارة إلى دراسة أشكال التاريخ من اجل رصد التكوينات المعرفية والثقافية للظواهر، ثم تحليل أسباب سيطرة موضوعات معينة في تاريخ محدد، ويبدأ هذا المصطلح الذي يعني (علم الإنساب) من حيث انتهى مصطلح (فوكو) الأول وهو علم الآثار، الحفريات (الاركيولوجيا).

الحتمية : Determinism

عقيدة فلسفية تعالج الأصل العلمي الشامل لجميع الظواهر، والحتمية تُسلّم بوجود طبيعة موضوعية للسببية، وقد تطورت الحتمية على يد رواد الفلسفة المادية أمثال : (فرانسيس بيكون -1626)، و(رينيه ديكارت -1650)، و(اسحق نيوتن -1727)، وقد وّحدَ هؤلاء الفلاسفة أشكال السببية وتحكمها بالقوانين، ووحدوا بين السببية والضرورة، وأنكروا الطبيعة الموضوعية للصدفة.

الحركة النسائية التحررية : Redical Feminism

هي حركة اجتماعية أمريكية نشأت عام (1960)، وطالبت بضرورة الإيمان بمساواة الجنسين، فضلاً عن مطالبها بإعادة كتابة التاريخ النقدي والإبداعي، وإنصاف حقوق المرأة فيه، فالتاريخ - حسب توجهاتهم، أسهم في طمس الكثير من الحقائق المتعلقة بحقوق المرأة، وإبداعاتها ومساهمتها في التطور التاريخي الممتد زمنياً، وأرادت هذه الحركة الدخول إلى الميادين السياسية، والعمل مع الرجل في صناعة القرار السياسي، ودعت أيضاً إلى منع الحمل، لما فيه من مشقة، وإباحة الإجهاض، وممارسة نشاطات السحاق (Lesbian) بعيداً عن تسلط الرجال وهيمنتهم.

الخنثوية : Androgyny

مصطلح يعني وحدة الجنسين في الذات، أطلقته (فرجينيا وولف -1941)، وأرادت به الجمع بين صفات الذكورة والأنوثة معاً، والغاية منه التغلب على

صفات الرجل المهيمنة، وجعل نموذج الإنسان الخنثوي هو النموذج الذي تراهن عليه رائدات النقد النسوي في تحقيق حرية الفعل الجنسي.

الدوغمائية : Degmatcism

نظام من المبادئ المتشددة فكرياً وعقائدياً، تتسم بالتسلط، أُطلقت في البدء على الطائفة الكاثوليكية في بريطانيا بوصفها حقيقة لا جدال فيها، من دون الحوار مع المختلفين عنها، والدوغمائية لا تؤمن بالأعمال التحليلية والتجريبية، وتدعي امتلاك الحقيقة الكاملة، لأنها تحوي تعاليم جوهر الرسالة المسيحية، والمقصود بهذا المصطلح الإشارة إلى النهج الفكري المتزمت والإيمان بامتلاك الحقيقة وإلغاء الآخر ويعود أصل هذا المصطلح إلى كلمة دوغما الواردة في الفكر الديني المسيحي الكاثوليكي، وتعني المبدأ الذي ينسب إليه الصحة المطلقة، ويدخل ضمن هذا الإطار مفهوم عصمة البابا الكاثوليكية والذي تعتبر تعاليمه رسمياً بمثابة إلهام إلهي، ويستخدم هذا المصطلح اجتماعياً وسياسياً لوصف المناهج والأساليب الفكرية المتعصبة والمتحجرة والتي تجافي المعقولية والمنطق، والحركات السياسية والدينية المتزمتة اليوم تعتمد النهج الدوغمائي، فالدوغمائية :تعني التصلب والتزمت وفرض الرأي بالقوة وليس عن طريق الإقناع والحجة والدليل، وهذه الصفة يلصقها الحداثيون بالعلماء والفقهاء بأنهم طبقوا الأحكام الشرعية وفسروها بصفة دوغمائية، والدوغمائية : كلمة يونانية تعني الجمود العقائدي "مذهب أو رأي" والتأييد الأعمى لمبادئ أو مطالب مذهب أخلاقي ما، بدون الامعان والنظر فيها، وتصف كل خروج أو رفض لمقولاتها وقناعاتها بالانحراف، كما أن الدوغمائية: مصطلح نصراني كاثولكي مشتق من كلمة (دوغما) ومعناها: المبدأ ذو الصحة المطلقة، ويرتبط هذا المصطلح بالإلهام الذي تزعمه الكنيسة لنفسها، ويدخل في نطاقه الإدعاء المثير للسخرية وفحواه أن بابا الفاتيكان معصوم، وذلك بموجب دوغما صدرت عام (1870م)، وأصبحت الدوغماتية وصفاً يطلق على الحركات الشمولية كالشيوعية والفاشية، وفي نطاق ببغاوية اللادينيين العرب أصبحوا يفترون على الإسلام بإلصاق الدوغماتية به ظلماً وعدواناً، مع أنهم هم الأجدر به، لأن الاقتناع

بالإسلام أمر اختياري يلي التفكير والتدبر، هذا ومن الجدير بالذكر أن (محمد أركون)الذي يسمي نفسه بأبي العلمانيين والحداثيين والعقلانيين يستخدم هذا المصطلح وغيره حيث يصف العلماء والفقهاء – ضمن مسلسل الهجمة العدائية للإسلام – بأنهم مسجونيين داخل السياج الدوغمائي، والدوغما، كلمة يونانية قديمة تحمل في طياتها ثلاث معاني: – الرأي ، فكر فلسفي أو ديني – قرار، حكم؛ المصطلح بشكل عام اليوم يدل على نوع من أسسية فكرية، أو الظاهرة التي بها يتلازم شخص ما بطريقة متعنتة وغير عقلية بأساسيات أو معتقدات محددة، مكرسة بفعل التقاليد، رافضاً الدخول في نقاشها أو في تقديمها على امتحان نقدي في المقابل، ويشير تعبير الدوغمائية الدينية الى الحكم الصادر عن الإله أو عن المؤسسة الدينية للتعريف بحقيقة متعلقة بالايمان، والذي يصبح حكماً قاطعاً غير قابل للجدل"، ويقصد بالدوغما في الدين اثبات موضح من الكتاب الالهي، أي أنها مرتبطة بنقاط تيولوجية محددة والتي تعتبر جزءاً من الإرث الفقهي الحاسم، هذه الدوغما لا يمكن أن تكون موضع نقد أو شك أو استفهام من قبل المؤمن و إلا اعتبر مشككاً بأيمانه وخارجاً عن دينه، اذ امتازت المؤسسة الدينية بالاعتماد على مفهوم الدوغمائية (وهنا لا يعني على الاطلاق المسلمات الدينية كوجود الله وخلقه للكون...الخ) و ذلك لاحكام السيطرة على المجتمع، فالدوغمائية الدينية لا تتوقف عند الفرد كإنسان مستقل بذاته، بل إنها تتحكم بالنظم الجامعة للأفراد، أي أنها تتحكم بالمجتمع والدولة من خلال فرض دوغمائيات تصبح أساسيات في القانون العام، والدوغمائية الدينية مثلاً، ترفض حتى خوض نقاش فكرة إلغاء عقوبة الإعدام! وتفرض بشكل خاص نفسها في مجال قوانين الآحوال الشخصية، النظريات الفلسفية الدينية والنظريات الاجتهادية وحتى أركان الاسلام والوصايا العشر المسيحية، كلها أصبحت في المنظومة الدينية دوغمائيات غير قابلة للنقاش أو للنقد، فإن التسليم من قبل الرعية لمثل هذه الدوغمائية تجعلها رهينة لها بتصرفاتها السلوكية والاجتماعية والثقافية وحتى الاقتصادية، فالمؤسسة الدينية نسجت دوغمائيات تتناول كل مناحي الحياة حتى التافه منها، فأصبح الانسان ملزماً بأتباعها وإلا فهو خارج الجماعة! إن الدوغمائية الدينية، في أحد وجوهها، قيد يربط عنق

الفرد فإن فكر تحرير نفسه منه فإنه يعرض حياته لخطر العزلة فيرضى بالتكيف معه حفاظاً على نفسه ضمن منظومة اجتماعية.

الراديكالية : Radicalism

مذهب سياسي فكري، ويعني مذهب الأحرار المتطرفين، ويطلق على معانٍ ثلاثة : (مذهب الأحرار، مذهب المتطرفين الأحرار، مذهب المطالبين بتغيرات سياسية جذرية)، والغاية منه إصلاح الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وتنتمي الراديكالية إلى صفوف اليسار المتطرف، وتُستخدم في النقد الأدبي لاستعارة مفاهيم الاصطلاحات النقدية التحررية الشاملة التي لا تخضع لتقديس المقولات التقليدية، ولا تخضع لتدرج منطقي مخصوص.

السادية : Sadism

مصطلح نفسي يشير إلى ممارسة القسوة ضد الآخر أثناء تأدية أو ممارسة الفعل الجنسي، وتُستخدم في النقد الأدبي للإشارة إلى التلذذ بإحداث الألم أثناء تلقي بعض الكتابات الشاذة، وتحليل دلالاتها، وقد انتشرت معطيات هذا المصطلح في مقاربات النقد النسوي للنصوص، ويناظر هذا المصطلح مصطلح المازوخية (Masochism) الذي يشير إلى التلذذ بفعل القسوة الواقع على الذات من قبل الآخر أثناء ممارسة الفعل الجنسي، كما انها تعني ايجاد اللذة من خلال ايذاء وايلام الاخر، فبعض الرجال لا يقيم علاقة مع المراة الا اذا ضربها، واحياناً العكس تكون المراة سادية والرجل ماسوشي، وهذا (هوام جنسي) ان اللذة من خلال ايلام الاخر هي لذة جنسية او ايذاء جنسي للاخر في سياق العلاقة الجنسية، فالشخص لا اشباع عنده ولا هدوء-الراحة التعقب افراغ التوتر- ويشعر بضغوط وتشنج، ولا يهدأ الا بإيذاء الآخر، واحياناً تكون المتعة قتل الاخر، ويشير (فرويد) الى انها من مظاهر الانحراف.

سجن الدال : The Prison – House of signifier

مصطلح أطلق للإشارة إلى لعبة الدال التي استخدمها التفكيك في تحليل النصوص، ويقتضي توالد الدال وبقائه في حقله، من دون ارتباط دلالي بالمدلول،

بل إنّ غايته تغييب هذا الأخير، وعدم تقديم حدٍّ نهائيٍّ له، وتجدر الإشارة إلى أنّ اجتراح هذا المصطلح تأتى من مصطلح (جيمسون - سجن اللغة) الذي أطلقه عام (1972).

سجن اللغة : The Prison – House of Language

مصطلح نقدي أطلقه (جيمسون) للإشارة إلى سلوكيات المنهج البنيوي الذي قيّد نظام الدلالة في إجراءات مختبرية عقيمة، ويعكس هذا المصطلح الردود الفكرية المتصاعدة تجاه البنيوية، التي لم تستطع المحافظة على حيوية اللغة، بل جعلتها تدور في دلالة مفرغة، مما قادها إلى تقييد نفسها ضمن ما أطلق عليه (جيمسون - سجن اللغة).

السفيروت : Sefirot

مصطلح لاهوتي قبلاني يعني (تجليات الرب)، ويشكل مجموعة دوائر مقدسة عددها عشر تميل إلى نظام صوفي سري دقيق ذي سمة كونية، وتحوي هذه الدوائر على عشر قوى، تشير جميعها إلى قدرة الخالق، وتدخل هذه الدوائر في تناغم حواري بين إيقاع العالم الخاص بالخالق، وإيقاع العالم الخاص بالمخلوق، ضمن اثنين وعشرين رسالة أبجدية عبرية يتم من خلالها تكوين الذات العارفة بالله، ويندرج هذا المصطلح تحت مصطلح (الشجرة القبلانية المقدسة).

السمطقة : Semioticization

مصطلح نقدي سيميائي، يشير إلى جعل الأشياء التي لا تمثل علامة، مجموعة من العلامات يمكن اختيارها من خلال تحليل العلاقات الرابطة بين دوالها ومدلولاتها، ولهذا المصطلح أهمية كبيرة في النقد الأدبي، إذ يضفي سمة دلالية رمزية على الأشياء والموجودات.

الشجرة المقدسة : The Tree of Bible

مصطلح قبلاني غنوصي، يُعدّ الأساس في كل توجه قبلاني، وتتكون هذه الشجرة من دوائر عشر تصل بأثنين وعشرين خطاً، وارتبطت هذه الشجرة بالمظاهر القدسية، حيث نُظِر إليها على أنّها تمثل المركز القدسي لكل الأفعال

والسلوكيات، وهي مصدر الحياة في المركز الأفقي للأرض، وفي المركز العمودي للسماء، وهي شجرة المعرفة التي تتبنى المفاهيم، والمصطلحات التوراتية، وتمثل الارتباط الحيوي بين العالم الإلهي، والعالم الإنساني، وتعكس مجمل الأحكام، والنشاطات الموحية بالتعاليم والوصايا، وتختلف هذه الشجرة عن شجرة الدوريت (Dureat) المقدسة عند الإنكليز التي تسمى بشجرة (ويلز)، أو شجرة المعرفة الكلية، وتتكون هذه الشجرة من ستة وعشرين غصناً، حسب عدد حروف اللغة الإنكليزية، ويمثل كلّ غصن فيها حرفاً، وتعود هذه الشجرة إلى حوالي (1000ق. م)، ولهذه الشجرة تمثلات في الكتابات الدينية والأساطير.

الشك الديكارتي : Descartes Sceptic

منهج فلسفي اشتق من فلسفة (ديكارت -1650) وينطلق من مبدأ أنّ الإنسان لكي يحقق غاية كشف العلل والمعلولات وتحسين ماهيته الذاتية، لابد أن يرفض الإيمان بكل شيء، ويبدأ مع التفكر والتدبر للوصول إلى حقائق الأشياء والموجودات، وبذلك استنبط (ديكارت) قاعدته التي أطلق عليها الكوجيتو (Cogito) : (أنا أفكر إذن أنا موجود)، لتكون انطلاقة معرفية للوصول إلى استنباط واقعية العالم الخارجي، عن طريق تقديم الماهية على الوجود.

الشيئية : Refication

مصطلح معرفي يشير إلى تحول الإنسان إلى شيء، بمعنى تحول جميع العلاقات بين الفرد والفرد، وبين الفرد والمجموع إلى علاقات شيئية لا إنسانية، لا تتسم بصفة القداسة أو القيمية، ويرتبط هذا المصطلح بشكل كبير بالهيمنة الإمبريالية (Imperialism) التي تسعى إلى تحويل قيم الإنسان إلى مجرد علاقات يومية، لا تخضع لمعايير إنسانية، إنما تخضع لمعايير المادة ورأس المال ونحو ذلك.

الصوفية النصية : Textal Mysticalty

مصطلح نقدي أطلقه (ليونارد جاكسون) في كتابه (بؤس البنيوية، 1991)، وأراد من إطلاقه الإشارة إلى أسلوب منهجيات النقد المعاصر المتمثلة

بمعطيات ما بعد البنيوية وروافدها المنهجية، التي تحولت إلى ممارسات أشبه بعبادة نقدية مقدسة، لا يمكن المساس بها، فضلاً عن تحولها إلى مجموعة طقوس اختيارية للنصوص، تبين فيها علاقة النص (= الفرد)، بناصه (= الخالق).

الصيرورة (السيموزيس) : Semiosis

مصطلح نقدي فلسفي، أُطلق بشكل منهجي من قبل (بيرس -1941) للإشارة إلى عناصر ثلاثة : (العلامة، والموضوع، والمؤول)، ويُستخدم بشكل واسع في السيميائية والتأويلية، وفي ميدان تحليل العلامات، والوصول إلى كُنهها الدلالي.

الطوطمية : Totemism

اعتقاد منهجي بوجود أصل مشترك، وعلاقة رابطة بين مجموعة من الناس، بنوع محدد من الحيوان، أو الأشياء، أو الظواهر، وقد ارتبط ظهور الطوطمية بالاقتصاد البدائي، وفي ظل نقص المعرفة المتأتي من جهل الإنسان في مراحله التطورية الأولى، والمفهوم البدائي للطوطم هو السلف الحيواني وصورته أو رمزه، ويستخدم هذا المصطلح في ميدان النقد الأدبي للإشارة إلى تجريد رمز معين لبيان العلاقات الدلالية للدال المخصوص الذي يرد الطوطم من أجله، وقد انتشرت ممارسات الطوطم النقدية بعد فتوحات (شتراوس) البنيوية في تحليل الظواهر والسلوكيات لبعض القبائل البدائية، ويعرفه (فرويد) بأنها الصورة الاولى للحياة الدينية والاخلاقية والاجتماعية لما تشتمل من تحريم لبعض الاشياء واباحة بعضها الاخر، ويراد بهذا المصطلح كائنات تحترمها بعض القبائل البدائية وكل واحد من العائلة ينتسب لهذا الطوطم وقد يكون نباتاً او حيواناً وهم يعتقدون انه يحمي صاحبه كما يبعث اليه الاحلام فأذا كان حيواناً لايقتله او نباتاً لايقطعه ويقدم له النذور والقرابين ويحاكونه عن طريق اداء الحركات التعبيرية لكسب رضاه.

الظاهرة (فينومين) : Phenomenon

موضوعٌ للخبرة يُدرك بوساطة الوعي، ويمكن من خلال دراسته التوصل إلى الفرق بين جوهر الشيء ومظهره، وتختلف الظاهرة عن الشيء في ذاته (النومين Nomenon) في كون الأخير يبقى وراء حدود الخبرة، ولا يمكن للوعي الإنساني أن يدركه، أو أن يبلغه.

العدمية : Nihilism

اتجاه فلسفي يُنكر الأخلاق، والقيم الإنسانية، ويعدّها وهماً وخيالاً، ولا ينتمي إلى الحقيقة، أو إلى العالم المعيش، فضلاً عن دعوة هذا المذهب إلى تحرر الفرد من سطوة الميتافيزيقا، ومنح نفسه سلطة مطلقة في الإيمان بما يراه مناسباً لمصلحته ومنفعته، وقد تطورت العدمية وبلغت ذروتها على يد الفيلسوف الألماني (نيتشه -1900)، الذي حارب الأخلاق، ونقد الأديان، وحكم على الإله الخالق بالموت.

عديم الجنس : Sexless

مصطلح نقدي حديث يدعو إلى إضفاء صفة خصوصية النقد على حساب خصوصية الجنس، بمعنى آخر إلغاء تمثلات الرجولة أو الأنوثة في المقاربات التنظيرية والتطبيقية النقدية، لأنّ ذلك هو الأسلم للعملية النقدية، وهو الأقدر على كشف الدلالات بعيداً عن التحيز للمرأة أو للرجل، إنّما النظر إلى النتاجات على أنّها إبداعات إنسانية حسب.

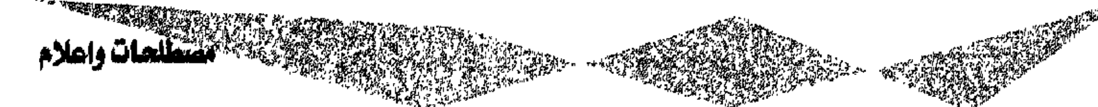
العقل الأداتي : Instrumental Reason

مصطلح معرفي حديث يُصوّر جنوح الاتجاهات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية نحو تبني التقنية في كافة الأصعدة، وأطلق هذا المصطلح (يورجن هابرماس) للإشارة إلى غياب البعد الإنساني في التعامل العالمي الجديد، وإحلال التكنولوجيا محل القيم والأخلاق، كما يميز (هابرماس) في كتاباته بين العقل الاداتي والعقل التواصلي، فالطبيعة الاختزالية للعقل الاداتي تؤكد ظهور مفهوم العقل الاداتي في العديد من مؤلفات الفلاسفة والمفكرين السابقين على

(هابرماس)، أهمهم : (هوركايمر، ادورنو في) جدل التنوير، وكتاب أفول العقل، و(هوركيمر، ماركيوز) في كتاب الإنسان ذو البعد الواحد"، وكلهم يجمعون على أن العقل الاداتي هو منطق في التفكير وأسلوب في الرؤية العامة أي أن العالم الاجتماعي أصبح له طبيعة ثانية وأصبح كالطبيعة غير قابل للتغيير ومستقل عن أفعالنا، انه العقل المهيمن في المجتمعات الرأسمالية الحديثة الذي فقد فيها العقل دوره كملكة فكرية وتم تقليصه إلى مجرد أداة لتحقيق أهداف معينة، كما أصبح أداة لتوفير الوسائل، وانطلاقاً من كتاب " التقنية والعلم كايدولوجيا " يرى (هابرماس) أن العقل الاداتي يعبر عن العقلانية الاداتية والتي لعبت دوراً هاماً في المجتمع الرأسمالي الحديث، ومن سماته:ان هذا العقل ينظر الى الطبيعة والواقع من منظور التماثل، ولا يهتم بالخصوصية انه يحاول تفتيت الواقع إلى أجزاء غير مرتبطة، كما ينظر الى الإنسان بأعتباره جزءاً يشبه الأجزاء الطبيعية المادية، إن (هابرماس) يقصد من وراء نقده للعقل الاداتي هدم المعطيات لهذا العقل وذلك من خلال القضاء على مركزه الفلسفي الوضعي الذي ابرز هذه الرؤية.

العقل التواصلي : Communcatival Reason

مصطلح نقدي استخدمه (هابرماس) ليكون بديلاً عن مصطلح العقل الأداتي، ويحقق مصطلح العقل التواصلي إيجاد العلاقات المتزنة بين الفرد ونظيره من جهة، وبين الفرد والتقنية من جهة أخرى، ويحقق مكاسب عدة انطلاقاً من تحاور العلوم والمعارف وتواصلها، وللخروج من سلبيات العقل الاداتي، يطرح (هابرماس) مفهوم العقل التواصلي الذي يعتبره المخرج من هيمنة العقل الاداتي، فالعقل التواصلي مفهوم صاغه (هابرماس) لمحاولة تنمية البعد الموضوعي والإنساني للعقل، انه فاعلية تتجاوز العقل المتمركز حول الذات والعقل الشمولي المنغلق الذي يدعي انه يتضمن كل شيء، والعقل الاداتي الوضعي الذي يفتت ويجزئ الواقع ؛ ويحول كل شيء إلى موضوع جزئي حتى العقل نفسه، فالعقل التواصلي لم يعد جوهراً أكان هذا الجوهر موضوعاً أو ذاتاً بل صار معمولاً به، ولقد أصبح العقل معه وسيلة إذ يرى انه من الحكمة البحث عن ما هو عقلاني



عوضاً عن البحث في مفهوم العقل، بالإضافة إلى أن هذا العقل متواصل مع غيره ولا يقوم على الضغط بل على الاتفاق وهدفه بلورة إجماع يعبر عن المساواة داخل فضاء عام ينتزع فيه الفرد جانباً من ذاتيته ويدمجها في المجهود الجماعي الذي يقوم بالتفاهم مع التواصل العقلي.

العقل الخارق : Super – Reason

مصطلح معرفي حديث يشير إلى تبني الاتجاه المعرفي العالمي الجديد لإمكانيات العقل الواسعة في تقديمه الحلول لكل المشكلات، والتركيز على ما يقدمه العقل في إطار السيادة على العالم والهيمنة عليه، بعيداً عن الإيمان بما هو غير منظور، ولا شك أنّ هذا المصطلح مشتق من فلسفة (نيتشه -1900) عن الإنسان الخارق (Superman).

العقل المحض / الخالص : Pure Reason

مصطلح فلسفي ونقدي أطلقه)كانت -1804)، للإشارة إلى الفلسفة النقدية التي أنتجها العقل في المعرفة والأخلاق وعلم الجمال، وفي نقد النظرية الملائمة للطبيعة، وقد برهن)كانت(من خلال العقل المحض على استحالة بناء مذهب ما في الفلسفة التأملية (الميتافيزيقية) دون دراسة تمهيدية لأشكال المعرفة وحدود قدرات الإنسان المعرفية، اذ بدأ (كانت) مشروعه النقدي من دعوة العقل إلى معرفة نفسه، كي يصبح واعياً بغاياته وحدوده ومصالحه ومبادئه، واعتبر أن الغايات العظمى للعقل البشري تشكل منظومة الثقافة، إذ تكمن أصالة العقل في تحقيق تلك الغايات التي ليست هي غايات للعقل فقط، بل إن العقل لا يطرح غير نفسه عندما يطرحها، فالعقل ملكة تنسيق وسائل غير مباشرة، غاياتها هي غايات الطبيعة، كونه ليس مجرد قدرة على تشريع قوانينه، بل هو نفسه هيئة تشريع للطبيعة، بمعنى أن لا وجود للطبيعة من دون العقل، لكن هذه الملكة تجد في ذاتها قانون ممارستها التي تخصها لوحدها، فيغدو العقل هو تلك الملكة التي توحد مركبات وقواعد ملكة الفهم بواسطة المبادئ، أما بصدد الغايات فإن العقل يتخذ من نفسه غاية، لأن هناك دوماً اهتمامات ومصالح للعقل، لا يكون فيها سوى العقل حكماً، وغايات العقل ومصالحه لا تخضع للتجريبية ولا

للعقلانية اللاهوتية، إذاً يوجه (كانت) نقده لمفهوم العقل في كل من الفلسفة التجريبية والفلسفة العقلانية، اللتين جعلتا من العقل محدوداً بتصورات خارج إرادته، سواء كانت محسوسة أو عقلانية خالصة، لذلك يقيم (كانت) محكمة للعقل، يكون فيها العقل حاكم في شأن العقل، وعليه فإن مهمة نقد العقل محصورة بالعقل نفسه، كي يعرف نفسه ويعقلها بعيداً عن العقل اللاهوتي المتعالي أو التجريبي، كونه مصدر كل معرفة وكل معنى وكل فعل وممارسة إنسانية، فهو الباحث والعارف وباني العلوم والمفكر في الميتافيزيقا، ولكي يكمل (كانت) مشروعه النقدي للعقل، خصص له مؤلفات عديدة، منها:" نقد العقل الخالص 1781م" و"نقد العقل العملي 1788م" و"نقد ملكة الحكم 1790م"، وجعل نقد العقل النظري أو الخالص يبدأ بالسؤال: هل هناك ملكة عليا؟ ونقد العقل العملي: هل هناك ملكة رغبة عليا؟ ونقد الحكم: هل هناك شكل أعلى للذة والألم؟. هذا يفترض وجود مصلحة تفكرية للعقل، تنهض بشكل طبيعي على الظواهر، وتتحدد بما يهتم به العقل من موضوعات تخضع بالضرورة لملكة المعرفة العليا، وبالاستناد إلى التصورات القبلية التي تنشأ حين يكف التصور عن أن يكون تصوراً لموضوع، ويصبح تصوراً خالصاً، تظهر مصلحة عملية للعقل تتناسب مع ملكة الرغبة العليا، وبذلك يملك العقل مصلحة تفكرية، ومصلحة عملية، ثم مصلحة ميتافيزيقية تنشأ عند تجاوز حدود المعرفة الطبيعية المشروعة وحدود ملكة الفهم، وهذا ينبع من الرغبة الإنسانية في معرفة موضوعات ليست من صنف الظواهر، لكن العقل لا يعتني بمصالحه، بل يتركها للإدراك والمخيلة، ويصل العقل إلى معرفة ما بواسطة أفعال الإدراك المتفقة مع غايات العقل، وهكذا تختلف مجالات العقل وتتعدد مصالحه ولا تتناقض، كون العقل يمثل وحدة في ملكة المبادئ، أي ملكة القضايا الأصيلة، إنه الملكة التي تؤصل أو تؤسس، لذلك يطرح النقد الكانتي للعقل سؤالاً حول شروط الإمكان القبلي الخاصة بالطبيعة والإرادة ثم الحرية، وأفضى المفهوم الكانتي للعقل إلى نوع من حالة وسط بين العقلانية والتجريبية، ونتج عنه توسطات وتقابلات بين الملكات الثلاث الفعالة: المخيلة والإدراك والعقل، وتقابلات بين مصالح العقل واهتماماته، لكن نقد العقل الخالص أدى إلى نقد

أوهـام العقـل التفكرية كما يقول (دولـوز)، تلـك الـتي أفضت إلى المشـكلات الزائفة التي يجرنا إليها بخصوص النفس والعلم والله، مع أن هـذه الأوهـام ناجمـة من طبيعة العقل الخالص بشقيه النظري والعملي، لكن استقلالية وتمايز العقل النظري عن العقل العملي يهددان وحدة العقل رغم محاولة (كانت) الربط بينهما بواسطة الحكـم الغـائي والجمـالي، ومـع ذلـك لم يتجاوز مفهـوم (كانت) للعقل التناقضـات بـين الغايـات والمصـالح وأشـكالها الطبيعيـة وسـواها، إنمـا نجـم عنـه ثنائيـات ميتافيزيقيـة بـين العقـل النظـري والعقـل العملـي، وبـين الغايـة الخارجيـة والغاية الداخلية، وبين القبلي والبعدي، والضرورة والحرية والمحسوس وما فوق المحسوس والملكة الفعالة وغير الفعالة...إلخ.

العلاقة العلّيّة : Causal Ralation

مصطلح فلسـفي يـدلّ علـى الـروابط الضـرورية بـين الظـواهر الـتي تحكـم الواحدة منها (وتسمى : السبب أو العلّة)، الظاهرة الأخرى (التي تسمى : بالمسبب أو المعلـول)، والغايـة مـن هـذا المصـطلح الكشـف عـن الأسـباب الكامنـة وراء الظواهر.

الغنوصية : Gnosticts

مـذهب لاهـوتي يـؤمن بـالمزج بـين اللاهـوت المسـيحي، والأديـان الشـرقية والأفلاطونية، ويؤمن الغنوصيون بصلة روحية لا يمكـن استبدالها بالعـالم المـادي بوصـفه مصـدراً للشـر، وتتبـدى تلـك الصـلة بـالفيض الصـوفي، واتبـاع التعـاليم الدينيـة، وتُسـتخدم الغنوصـية في الميـدان النقـدي الأدبـي للإشـارة إلى الإيغـال في تفسير النصوص، والتطرف في كشف دلالاتها ، وقد جاءت عن اللفظ اليوناني (غنوسيس)، وهـي مذهب تلفيقي صوفي تقوم على مبدأ الصدور، وتعد تعاليمها مزيج من الآراء والأساطير الشائعة حينذاك، فمزجت المعارف الإنسانية ببعضها، والتقت بآراء الأفلاطونية الحديثة وبعض التعاليم الشرقية كالمزدكية والمانوية، ونشـأت في القـرن الأول الميلادي وكـان لهـا تـأثير في التفكير الفلسـفي المسـيحي والإسـلامي، وتعـد الغنوصـية مصـطلح حـديث الاسـتعمال يشـير الى تيـار ديـني وفلسـفي مسـيحي ازدهـر في القـرنين الثـاني والثالـث الميلاديين بتـأثير مـن بعض

المذاهب والمعتقدات الشرقية الدينية القديمة من ابرزها الزرادشتية ثم امتزجت بمؤثرات يونانية حيث ان كلمة "غنوص" تعود الى المفردة اليونانية التي تعني "المعرفة"والتي تطورت في المذهب الغنوصي لتعني "المعرفة الملهمة" أو المعرفة المتاحة عن طريق الاستبطان او الحدس لا عن طريق البحث العقلاني او المنطقي، ففي العصر الحديث توارت الاساطير التي قامت عليها الغنوصية ولم يبقى من المذهب سوى الاعتقاد بقدسية الانسان او الوهيته الضمنية متمثلة في قدرته الذاتية على استبطان المعرفة أي الوصول اليهابطريقة فردية خاصة تعتمد على قدرتة على التحصيل المعرفي وعلى قوة الحدس، وذلك الاعتقاد هو ما استمر تأثيره في الثقافة الغربية منذ القرن التاسع عشر على نحو يجعل فهم الغنوصية ضرورياً لفهم الظواهر المهمة في تطور الثقافة الغربية.

الفارماكوس : Pharmakeus

لفظة نقدية تفكيكية ذات أصل يوناني، تحمل معاني عدة منها (الساحر، المسحور، المشعوذ، المسموم، المسمِم، السفسطائي، الطبيب، المريض، 000)، وقد استشهد بها (دريدا) للإشارة إلى نظرية اللعب التي تحيل الدال إلى دال آخر، وتعمل على تغييب المدلول.

الفارماكون : Pharmakon

لفظة نقدية تفكيكية ذات أصل يوناني، تحمل سلسلة من الدلالات ذات صفة لُعبية نسقية، ومن تلك الدلالات (الداء، الدواء، العلاج، السم، الترياق، الشفاء، السبب، العلة، 000)، وقد استشهد بها (دريدا) على توالد الدال، ولا نهائية الدلالة.

فلسفة الأنا : Philosophy of the Ego

اتجاه فلسفي يهتم بدراسة سلوكيات الأنا من خلال دراسة علاقات الآليات النفسية بين (الأنا)، و (الأنا العليا)، و(الهو)، ويتم فهم الأنا، وفقاً لهذا الاتجاه، بوصفها نسقاً عقلانياً يحدد وظائف الفرد وسلوكياته، ويُنظر إليها بوصفها الصفة الاجتماعية لتمظهرات الذات، فيما يقود إلى فهم هذه الأخيرة، ومعرفة توجهاتها، ويُعدّ

(جاك لاكان -1981) أبرز من تحدث عن ذلك، الأنا Moi "وعي فردي، بوصفه منشغلاً بمصالحه ومنحازاً لذاته"، وأيضاً: "الميل إلى إرجاع كل شيء إلى الذات"، كما في عبارة الفيلسوف واللاهوتي، العالم الفرنسي(بليز باسكال) يقول فيها: "للأنا خاصيتان، فمن جهة هو في ذاته غير عادل من حيث إنه يجعل من نفسه مركزاً لكل شيء، وهو من جهة أخرى مضايق للآخرين من حيث إنه يريد استعبادهم، ذلك لأن كل "أنا" هو عدو، ويريد أن يكون المسيطر على الكل"، فمفهوم "الأنا" مبني على السيطرة، سيطرة الذات على ما تتخذه موضوعاً لها، سواء كان هذا الموضوع أشياء الطبيعة أو أناساً آخرين، وفي هذا المعنى كتب (ماكس هوركهيمر) يقول: "من الصعب جداً أن يحدد المرء بدقة ما أرادت اللغات الأوربية في وقت من الأوقات أن تقوله وتعنيه من خلال لفظ ego (الأنا)، إن هذا اللفظ يسبح في تداعيات غامضة قاحلة، فمن حيث أنه مبدأ "الأنا" الذي يحاول جاهداً كسب المعركة ضد الطبيعة على العموم وضد الآخرين من الناس على الخصوص، كما ضد الدوافع السلوكية التي تحركه، يبدو (الـ ego) مرتبطاً بوظائف السيطرة والحكم والتنظيم" ولم يتحرر مفهوم الأنا في أي وقت من حمولاته وشوائبه الأصلية الراجعة إلى نظام السيطرة الاجتماعية، وحتى الصياغات المثالية لنظرية الأنا عند (ديكارت) تنطوي بالفعل، فيما يبدو، على معنى السيطرة، إن اعتراضات (جاساندي) على "التأملات" تضع موضع السخرية تصور روح صغير، الـ "الأنا"، يقوم من داخل قلعته المخبأة في أعماق الدماغ بالتنسيق بين ما تنقله الحواس ويصدر أوامره إلى مختلف أجزاء الجسم، من خلال هذا التصور لـ "الأنا" كمبدأ للسيطرة يتحدد موقع "الآخر" ودلالته ووظيفته في الفكر الأوربي، أي بوصفه موضوعاً للسيطرة أو عدواً، أو بوصفه قنطرة تتعرف الذات من خلاله على نفسها، يقول (سارتر): "أنا في حاجة إلى توسط الآخر لأكون ما أنا عليه".

فلسفة التعالي : Transcendental

اتجاه فلسفي يهتم بدراسة الأفكار التي تُطبق على أي وجود، وتعني ما هو فوق المقولات، وتعبر المتعاليات عن الخصائص الكلية للوجود، وتتحدد فلسفة

التعالي بالتعبير عن (الوحدة)، أي علاقة الوجود بنفسه أو ذاتية الوجود، و (الحق) أي مقارنة الوجود بالروح اللانهائية، أو غائية الوجود المحددة بالإرادة الإلهية.

الفلسفة غير النسقية :

مصطلح يعني الإشارة إلى تنظيم المقولات الفلسفية التي تنتظم، حسب رؤيته، في سياقين : الفلسفة النسقية وهي المقولة التي تصدق على الاتجاهات الفلسفية المنبثقة من فجر الفلسفة الأولى مع اليونانيين، وحتى طروحات (سارتر - 1980) في الفلسفة الوجودية، ومعنى كونها نسقية انتظامها في سلسلة مقولات متجددة، ومنشئة لمجموعة من الاتجاهات والمدارس الفلسفية التي تختلف عن بعضها، أما الفلسفة غير النسقية فهي الطروحات التي تُبنى على المقولات السابقة، ويتحدد عملها في إعادة قراءة النصوص الفلسفية المتقدمة زمنياً، واستنباط بعض الأفكار والمعطيات المعرفية والثقافية منها، وتمثل مرحلة ما بعد المقولات السارترية ممتدة إلى الوقت الحاضر مساحة هذه الفلسفة، ويُطلق في المرحلة الأولى مصطلح (الفيلسوف) على صائغ المقولات الفلسفية، أما في المرحلة الثانية فيُطلق مصطلح (المُفكر)، أو المُنظّر أو المثقف.

الفوضوية : Anarchism

اتجاه اجتماعي سياسي بورجوازي معادٍ لكل سلطة، بما في ذلك دكتاتورية الطبقة العاملة (البروليتاريا proletaria)، ويضع هذا الاتجاه مصالح المُلكية الخاصة في مقابل تقدم المجتمع القائم على الإنتاج، وللفوضوية أساسها الفلسفي في الفردية والذاتية والإرادية، وتفتقر إلى تفهم أسباب الاستغلال والصراع الطبقي.

القراءة المغلقة (المُسيئة) : The Closing Read

مصطلح نقدي استخدمه رواد مدرسة بيل الأمريكية، ويميل إلى التلاعب بالدلالة المتحصلة من النص، والتركيز على الجانب المعتم والشاذ منها، ويقابل مصطلح (القراءة الجيدة The Good Read) التي تستخدم التأويل في تفسير

الدلالات، ويقابل هاتين القراءتين عند الناقد (هارولد بلوم) قراءتان أخريان هما (القراءة القوية Writing) و(القراءة الضعيفة Reading) على الترتيب.

القصص الصغرى والقصص الكبرى : Small Naratives and Graud Naratives

ينتمي هذان المصطلحان إلى فلسفة ما بعد الحداثة، ويميلان إلى الرؤى الجزئية والكلية، أو النماذج الجزئية والكلية التي تمدّ المعرفة الإنسانية، وتقف منظومة ما بعد الحداثة ضد السرديات الكبرى أو (القصص الكبرى) لأنّها تمثل مجمل النظريات المعرفية الكلية، بحيث تُقدم طرحاً مساوياً للعالم وللكون، متمركزة على اللوجوس في تصوراتها، وتفكيك القصص الكبرى هو تفكيك لكل التصورات المطلقة، والقيم العليا، والأخلاقيات التي تتمتع بها السلوكيات الإنسانية، أما السرديات الصغرى أو(القصص الصغرى) فهي توجهات علمانية، تنكر أي ثبات، أو أي مطلقات تقف وراء التصورات والمفاهيم، وتقترب القصص الصغرى من فلسفة عزل الإله، والدعوة إلى الإنسان الخارق، وتتصور الإلحاد بشكل متواصل، وتُنكر وجود العالم الميتافيزيقي، وقد استخدم المصطلحين بشكل واسع الناقد ما بعد الحداثي : (جان فرانسوا ليوتار- 1998).

القصدية : Intentionalty

مصطلح نقدي انبثق من الفلسفة الظاهراتية، يميل إلى الذات المبدعة بوصفها صاحبة النتاج الإبداعي، وبوصفها مركزاً وسبباً لتولّد المعنى، وتوّجه القصدية القارئ إلى إمكانيات تحصيل الدلالة، وتعارض توجهات طروحات ما بعد البنيوية في إلغاء وجود قصدية للناص، في مقابل تواجد حشد دلالي في داخل البنية النصية، وإذا كانت القصدية فكرة تقليدية سادت في العصور الوسطى، فإن إعادة اكتشاف (برنتانو) لها في العصر الحديث تعد من وجهة نظر (هوسرل) كسباً كبيراً للفكر المعاصر، وللفينومينولوجيا خاصة، وهو يقول بهذا الشأن ((أن البرهان على أن الأنا أفكر، أي الحالة القصدية للشعور، وهي الشعور بشيء ما لا يكون منتجاً إلا بتوضيح الطابع الأصيل لهذا التأليف، وهذا معناه أن هذا البرهان وحده يجعل من اكتشاف (برنتانو) المهم، وهو أن القصدية هي الطابع الوصفي الأساسي للظاهرات النفسية، اكتشافاً منتجاً، وهو يسمح لنا

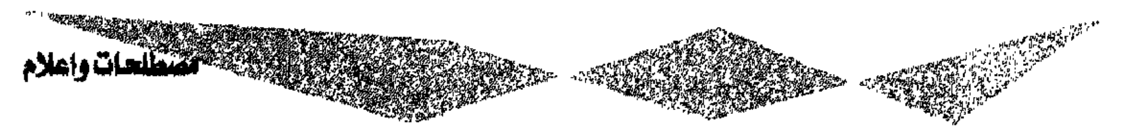
بأستخلاص منهج العلم الوصفي للشعور، وهو منهج فلسفي ومتعال يقدر ما هو نفسي)) وفي هذا إشارة إلى التوفيقية التي اتبعها (برنتانو) بين الذات المفكرة وشعورها القصدي الباطني مما يتيح له إعادة اكتشاف القصدية على وفق هذا التأليف، بوصفها وصفاً للظاهرات الموجودة في الشعور أو داخل الذات نفسها، أي أن مفهوم القصدية الذي تبناه (هوسرل) يتمحور حول انقيادية الوعي تجاه عالم الأشياء، إذ يقتصر المنظور الظاهراتي على وصف التجربة بالدرجة الأولى، إضافة إلى إمكانية إخضاع أي تصورات أو فرضيات للمسائلة والتجريب الدائم في أي مرحلة من المراحل وأن المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات (نومينا Noumena) وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر (فينومينا Phenomena)، لأن الوعي لا يكون مستقلاً وإنما هو دائماً وعي بشيء ما، غير أن من الضروري تجريد الوعي من أية تصورات قبلية سواء كانت حسية أو فلسفية.

الكانتية : Kantianism

اتجاه فلسفي مثالي ظهر في ألمانيا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحت شعار(العودة إلى فلسفة كانت)، ويسعى هذا الاتجاه إلى إعادة قراءة العناصر المثالية والميتافيزيقية في فلسفة (كانت -1804)، والسعي لتطويرها.

الكونية : Cosmopolitanism

مصطلح معرفي ينتمي إلى طروحات العولمة والعالمية، ويشير إلى نبذ الخصوصيات الوطنية، والثقافة القومية، والتراث، بأسم وحدة الجنس البشري، وتعكس الكونية بوصفها أيديولوجية جديدة، رغبات الخطاب الاستعماري في تحقيق الهيمنة على الخطابات العالمية، والسيادة على العالم، وتصدير النموذج الأمريكي بوصفه النموذج المُوحد الصالح لجميع الشعوب في إطار عملية أمركة العالم.



الكينونة : Desien

يحيل هذا المصطلح أصلَ المعنى إلى الوجود أو الموجود، واستخدمه (هيدجر-1976) للإشارة إلى الموجود العيني المتعيّن للفرد، الذي يكون له علاقة بالوجود بشكل دائم، وكينونة الوجود الإنساني يُنظر إليها من خلال ذلك الموجود المتعين، وتُرجم هذا المصطلح بـ(الآنية) وهي تحقق الوجود العيني من حيث رتبة الذاتية، ويستعمل عادة في مقابل الماهية، وتُرجم أيضاً بـ (الموجود هناك) أي الكائن المُلحق به في العالم، الموجود فيه بالقرب من الأشياء والموجودات.

اللامتناهي : Infinit

مصطلح فلسفي يشير إلى المعنى المتزايد بشكل مستمر، الذي لا يصل إلى نهاية محددة، ويميل أيضاً إلى مفهوم عدم قابلية الشيء أو المادة للفناء كمياً في كُنهها، والتنوع اللامتناهي لصفاتها وعلاقاتها المتبادلة وأشكال وجودها وتطورها، فضلاً عن أحالته إلى وجود مستويات كيفية لا تُحصى للتنظيم البنائي للأشياء وللدلالات، ويشير هذا المصطلح في الاستخدام النقدي التحليلي، لا سيما في المختبر التفكيكي، إلى صفة عدم تناهي الدلالة المتحصّلة من نظرية اللعب، والقصد عدم الوقوف أمام دلالات أُحادية، أو محددة، إنّما الغاية الاستمرار والصيرورة.

اللاوعي : Unconsciousness

مصطلح فلسفي يحفظ للفرد أرشيفه الخاص، وينظم له معرفته من خلال استحضار الأرشيف الخاص بكل مرحلة زمنية معينة، ويتسم اللاوعي بمطلقية الزمان والمكان، ويظهر في ثلاث صور (الأحلام، الخيال، التداعي الحر)، ولهذه التمظهرات خصوصيات فردية وجماعية، فالأحلام والخيال والتداعي الحر (Free Association) ذات خصوصية فردية في إطار الذات، وجماعية في إطار الأساطير، فالأولى هي مظهر فردي للاوعي، والثانية هي مظهر جماعي له، فهي ميراث الشعوب وارشيفهم المحدِّد لهويتهم، ويُعدّ (يونك -1961) من علماء النفس البارزين الذين تحدثوا عن ذلك، وسعوا لتفعيل ممارسات اللاوعي من أجل إعادة التوازن إلى العلاقة القائمة بين الوعي واللاوعي التي هي الأساس في اتزان سلوك

الفرد وتصرفاته، واستنادا لأراء (فرويد) فأن اللاوعي هو مخزون الذكريات والعقد والرغبات المكبوته من زمن الطفولة، وهو يشكل المنبع الرئيس للأحلام ويشكل البنية الرئيسة التي تتحكم في كل تصرفات الشخصية، وفي الفن يعد اللاوعي مصدراً من اهم مصادر امداد العمل الفني بحيويته وطاقته التعبيرية، حيث يرى (فرويد) ان الرغبات غير المشبعة المكبوتة في اللاوعي هي التي تدفع الفنان الى الابداع عن طريق التسامي للحصول على الاشباع البديل، اذ ان بنية اللاوعي عند الفنان يمكن الاستدلال عليها من خلال التحليل لشفرة البنية التي ظهرت في مجموعة الأعمال الفنية للفنان، حيث ان اللاشعور عند الفنان يفصح عن نفسه من خلال التستر بالأشكال، والألوان، والعلاقات التي تربط عناصر التكوين.

الليبدو : Libido

مصطلح فلسفي أطلقه (فرويد -1939) للإشارة إلى فعل الرغبة والاشتهاء والشبق، ويتم إطلاق هذا المصطلح على الطاقة الجنسية الحيوية الكامنة في الذات، التي تكون بحاجة إلى مثير أو منبه لإبرازها، اذ أن (يونك) يقر بضرورة توسيع مفهوم الليبدو(الطاقة الجنسية) كما حدده (فرويد) ليشمل مجموع غرائز السيطرة بما في ذلك غريزة القوة، والليبدو عند (يونك) يعني إذن الطاقة الغرائزية المعتبرة في قدرتها التحويلية والتطويرية، ومن هذا المنطلق يرى (يونك) أن مظهراً مخالفاً لليبدو يسيطر عند البعض بحسب تناسخاته، فيكون لنا لاشعور متغير في المحتوى وبالتالي أنماط مختلفة من العصاب، وفي الحالات العادية طبائع متناقضة، و(أدلر) كان قد وصف من جهته العصاب الذي يسعى فيه المريض إلى تحقيق تفوق وهمي وبالتالي يكون هناك تضخيم للذات، في حين أن (فرويد) يرى مرضاه من زاوية التبعية في علاقتهم بمواضيع مهمة جدا : الأب، الأم...فالموضوع عند (فرويد)هو القوة المحددة، وهذا المظهر المخالف لليبيدو جعل (يونك) يحدد نمطين من السلوك، السلوك المنطوي على ذاته INTROVERTI الذي تهيمن عليه دوافع الأنا، و السلوك المنفتح EXTRAVERTI الذي تهيمن عليه الدوافع الموضوعية أو الموضوعاتية، « الأول في الحالة العادية يتميز بسلوك متردد وتأملي

ومتحفظ ولا ينفتح بسهولة فيكون دائماً في أهبة للدفاع، والثاني يتميز بسلوك منفتح في الظاهر ومجبر يندمج بسهولة في كل الوضعيات ويرتمي دائماً في المجهول دون هم واحتراس... ولمعالجة شاب منفتح فأنه من الضروري اخذ نظرية (فرويد) بعين الاعتبار« ، وبأختصار فأن(يونك) يوسع ميدان اللاشعور الفرويدي بأن يضيف إليه اللاشعور الأدلري محافظاً على الليبيدو الذي ينقسم في اتجاهين إما نحو الأنا و إما نحو العالم والذي بحسب الوجهة التي يتخذها يؤدي إما إلى الانطواء و إما إلى الانفتاح، غير أن ذلك يتعلق باللاشعور الفردي إذ أن (يونك) يعتقد انه في عمق اللاشعور هناك مجال غير فردي هو منطقه اللاشعور الجمعي وهو ما يمثل خصوصية تصور(يونك) للاوعي.

اللوجوس : Logos

لفظة يونانية تعني من جملة ما تعني (العقل، القول، الخطاب، الكلام، الأصل، الشيء، القانون الكلي، أساس العالم، الأبدي، المطلق، الجوهري، 000) ولا يمكن إطلاق اللوجوس على العقل بشكل حصريّ لأنّ المدلول الأول لا يتفق والتخصيص الموجود في المعنى الثاني، ويمكن القول أنّ اللوجوس هو جماع الأفكار الأفلاطونية، وهو قوة اصطلاحية حيوية تعمل بوصفها وسيطاً بين الإله والعالم المخلوق، ويجمع هذا المصطلح حسب (ريتشارد هارلاند) المبدأ العقلاني الداخلي للنصوص اللغوية، والمبدأ العقلاني الداخلي للبشر، والمبدأ العقلاني الداخلي للمكون الطبيعي، وينكر (دريدا) ذلك كلّه، ويميل مفهوم اللوجوس عنده إلى محض توجه عقلاني مُمَركز لا يستند إلى أرضية معرفية صُلبة.

المُحوِّلات : Shifters

مصطلح يميل إلى العلاقات التي لا تحمل دلالة بذاتها، إنّما تكتسب دلالتها من الإشارة إلى الأجزاء المُكونة للبناء الدلاليّ، كالإشارة إلى ضمائر التكلم والخطاب التي تشير إلى وجود طرفين مشتركين في عملية الحدث الكلامي، وعامل التحويل في علم اللغة هو الذي يحول دلالة اللفظ، أو يحددها طبقاً للسياق الذي تقع فيه.

مبدأ العلة : Principle Reason

مبدأ عام في المنطق، اطلقه (هيدجر -1976) للتدليل على صدق طروحاته الفلسفية من خلال التوصل إلى النتائج أو اشتقاقها، ويمكن التدليل على صحة العلل بالتجارب أو مشتقاتها من صدق قضايا أخرى، وهذا المبدأ يُميّزُ ملمحاً جوهرياً للتفكير السليم منطقياً، ألا وهو البرهان.

المدلول المتعالي : Transcendental Signified

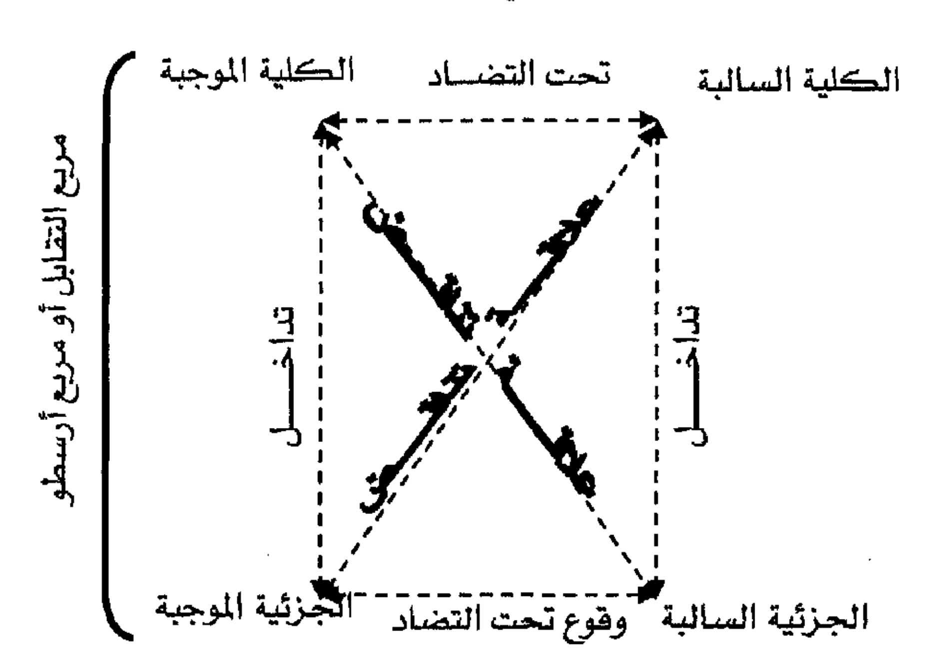
مصطلح نقدي يتجه، حسب)دريدا(إلى وضع أسس تنظيم النقد التفكيكي المُوجّه ضد سلطة المعنى، ويعتقد (دريدا) أنّ أية محاولة لإيقاف التوالد المستمر للدوال يتطلب وجود مدلولٍ متعالٍ قائم بصورة ما في الوعي دون أية وساطة لغوية، ولذلك أثرٌ على النص الأدبي، لأنّ هذا الأخير يخضع إلى التأثير الشمولي للاختلاف اللغوي، وهو ما لا يمكن تثبيته أو تنظيمه عن طريق أية نقطة مرجعية خارج نظام اللغة كالمؤلف، أو القارئ المتواضع، ولاشك أنّ هذا المصطلح منبثق من فلسفة التعالي الكانتية التي تميل إلى الفكر المجرد، أي بوجود عناصر فطرية في الذهن سابقة على الخبرات الحسية، ومن ثم فهي تتعالى على الخبرة الحسية لا على المعرفة، وقد حوّر (دريدا) ذلك المفهوم، وادخله في تغيرات كبيرة في ظلال معاني كلمة (المتعالي)، بحيث أصبحت هناك مصطلحات تفكيكية تتسم بصفة التعالي، لأنّها تتعالى على المعطيات النقدية التقليدية، ومن تلك المصطلحات (الدلالة المتعالية، النموذج المتعالي، تعالي الكتابة على الكلام، ...).

مذهب اللذة : Hedonism

نظرية في الأخلاق تعرض الخير على أنّه ما يؤدي إلى لذة أو إلى خلاصٍ من الألم، والشر على أنّه ما يسبب الألم، وبلغت هذه النظرية ذروتها على يد (أبيقور -270ق.م)، ولا شك أنّ تصور اللذة وفقاً لهذا التفسير المطلق يمثل تصوراً ساذجاً لحل المشكلات الأخلاقية.

المربع السيميائي : Semiotic Square

مصطلح نقدي حديث استخدمه)كريماس(في التحليل السردي للتوصل إلى إمكانيات تحصيل الدلالة عن طريق تحليل تناقضاتها وتضاداتها، ويرجع أساس هذا المصطلح الفلسفي إلى مربع التقابل (أو مربع أرسطو Square of Opposition) ، الذي اقترحه (يوليوس باركيوس) مترجم كتب أرسطو في القرن السادس عشر الميلادي، وقد قدّم هذا المربع حصراً للعلاقات في أربعة أنماط رئيسة متعلقة بالمقدمات المنطقية في المنطق الارسطي وهي (الكلية الموجبة، والكلية السالبة، والجزئية الموجبة، والجزئية السالبة) ويتضح مربع التقابل أو (مربع أرسطو) من خلال الرسم الآتي :



المرجعية : Referencal

مصطلح نقدي يشير إلى العلاقة بين العلامة وما تشير إليه، والوظيفة المرجعية للغة هي الوظيفة التي تميل إلى طابع اللغة من سياقات معرفية وفكرية متنوعة، وتقف مناهج البنيوية وما بعد البنيوية ضد المرجعية والإحالة الخارجية للنص، بدعوى كفاية النص نفسه مع البنيوية، وكفاية النص ناقده (أو قارئه)

مع ما بعد البنيوية، والمرجعية هي الوظيفة التي تحيل، على ما تتكلم عنه وعلى موضوعات خارجية عن اللغة.

مرحلة المرآة : Mirror- stage

مصطلح نفسي نقدي أطلقه (لاكان -1981) لأول مرة للإشارة إلى أنّ مفاهيمنا في الأصل ما هي إلا تمظهرات وانعكاسات خيالية، نحاول الدفاع عنها، أمام العالم الفيزيقي المنظور، وتُعدّ هذه المرحلة رداً على المرحلة الاوديبية عند (فرويد -1938) وتبدأ مع مرحلة الطفولة، وتثير إحساساً بالإشباع والاكتفاء الذاتي من المعرفة.

الممارسة (البراكسيس) : Praxis

مصطلح يشير إلى الفعل أو العمل وممارستهما، وهو ذو صلة بالعلاقة الجدلية بين الفرد والمجتمع، وبين الفكر والعمل، ويحث هذا المصطلح على القيام بالوظائف الفيزيقية بوصفها حضوراً، بعيداً عن اللجوء إلى الميتافيزيقيا بوصفها غياباً، وقد تعاملت الطروحات النقدية الحديثة مع هذا المصطلح انطلاقاً من فلسفة الممارسة التي تحيل بشكل مستمر إلى تمثلات النشاط الإبداعي، والنتاجات الأدبية والنقدية والمعرفية.

موت الإله : The Death of God

فلسفة إلحادية تدعو إلى الحكم على الإله بالفناء والزوال، وإعطاء سلطاته التشريعية والتنفيذية إلى الإنسان الخارق الذي أصبح مؤهلاً، حسب هذه الفلسفة، لنيل سلطة الحكم الإلهي المطلق في العالم الفيزيقي المنظور، وقد تبلورت هذه الفلسفة وانتشرت انطلاقاً من فلسفة (نيتشه -1900) الداعية إلى تبني العدمية في كلّ شيء، والى نبذ الميتافيزيقا، والثورة على الحقيقة الفلسفية المطلقة (الغيب)، وقد كان لفلسفة موت الإله، أو فلسفة عزل الإله، وقع وتأثير سلبي على البيئة الغربية بشكل عام، وتتجلى تلك التأثيرات بظهور العلمانية بوصفها السبيل الوحيد، كما يدعي أصحابها، لسيادة العالم انطلاقاً من منهجها بفصل الدين عن الدولة، وعزل مملكة الأرض عن مملكة السماء.

موت المؤلف : The Death of Author

مصطلح نقدي حديث انبثق مع البنيوية، وتطور مع ما بعد البنيوية، وينطلق من أساس فلسفي يرجع إلى فلسفة موت الاله، ويقتضي عزل النص عن ناصه، والتركيز على المنتوج الإبداعي لا على المنتِج، والاهتمام بالإبداعات الإنسانية، وإهمال الإنسان نفسه، ولهذا المصطلح تمثلات أخرى في السعي نحو تفكيك منظومة الإنسان من خلال هيمنة البنية عليه.

الموضوع (الموتيف) : Motif

مصطلح نقدي يشير إلى الموضوع الرئيس المجسَّد، على عكس الثيمة (Theme) التي تحيل إلى الفكرة المجردة، وتشكل الموتيفات (Motives) وحدات جزئية في البناء الدلالي الكلّي للنصوص، ويمكن القول أنّ الموتيفات تُستخدم بوصفها أيقونات في ميدان التحليل النفسي، أما الثيمات فتُستخدم بوصفها رموزاً كتابية تُوظف في التحليل الأدبي والنقدي.

ميتافيزيقيا الحضور : Metaphysics of Presence

مصطلح نقدي أطلقه (دريدا) عام (1966) في مقالته (البنية، العلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية)، ويعني به الإيمان بقدرة اللغة على الإحالة على مجموعة من المراكز منها (الجوهر، الوجود، المادة، الطاقة، الموضوع، التعالي، القدرة، ...) أو الإحالة على النقاط المرجعية خارج النظام اللغوي، وتُعدّ هذه المراكز عينات خارجة عن النظام اللغوي، ونقاطاً مرجعية، ومراكز للسلطة لا تخضع لتأثير الاختلاف الدريدري الذي يعدّه المصدر الأوحد للمعنى، كما يعني المصطلح وجود فلسفة او مركز خارجي يعطي الافكار والكلمات ويؤسس مصداقيتها وتعني حضور الشيء امام العين بوصفه حضور، وتعتمد التفكيكية على محورين الاول:التمركز حول العقل، والثاني : ميثافيزيقيا الحضور.

الميثيم (الميثوس) : Mythem

أصغر وحدة دلالية تسهم في بناء الأسطورة (Myth)، ويعارض الميثوس اللوجوس من حيث كون الأول بناءاً ميتافيزيقياً يعتمد على اللاوعي، أما الثاني

فيعتمد على بناء فيزيقي يرتكز على الوعي، وتشكل الميثيمات (Mythemes) وحدات سردية صغرى في البناء الحكائي أو القصصي في النصوص الإبداعية.

الميكانيزم : Mechanizm

وحدة صغرى تسهم في بناء الخطاب، وتشكل الميكانزمات وحدات نقدية صغيرة تُسهم في تقديم الدلالة.

النزعة الإنسانية : Humanism

إتجاه فلسفي مبني على احترام كرامة الإنسان والاهتمام به وبرفاهيته، والسعي نحو تطوره الفكري الشامل، وخلق الظروف الملائمة للحياة الاجتماعية المُثلى، ويعلن هذا الاتجاه حرية الأفراد، ويعارض القهر والقمع والتسلط والإكراه، وكل الأفعال التي تخدش إنسانية الإنسان، ويعارض أيضاً النزعة اللاإنسانية (Anti-humanism) التي أصدرت حكمها بإقصاء الإنسان وابعاده عن ساحة التمثل الثقافي النصي، متمحورة في الاتجاهات النقدية الحديثة التي ركزت على النص، وأهملت انسانيته، بل وحكمت على هذه الأخيرة بالفناء ، ولقد طالب الإنسانيون بالخلاص من سيطرة الكنيسة، والحرية الفكرية التي تمكن الإنسان، أن وجدت، من تطوير مواهبه وقواه الخلاقة دونما عراقيل، وكان الإنسان المتحرر من القيود الإقطاعية الكنائسية هو مركز اهتمامهم، وإذا كانت الإيديولوجية الكنائسية تنقص من قيمة الإنسان بمختلف الوسائل وتؤكد في روعة انه ضعيف وذليل فأن الدعوة الإنسانية تمجد شخصية الإنسان وتعبر عن الإيمان بلا محدودية طاقاته الخلاقة، ولقد آمن (الإنسانيون) في طبيعة الإنسان الخيرة وهم يؤكدون على أن الإنسان لا ينتهز الحرية المعطاة للقيام بأعمال شريرة، ويعتقد (الإنسانيون) أن الإنسان لا يحتاج إلى تقييد من الخارج فهم يقفون موقفاً سلبياً من القوانين لأنهم يعتقدون أن الإنسان يتمتع بتناسب وتوازن داخلي ويطلق اسم النزعة الانسانية (humanism) على ذلك الاتجاه الفكري والادبي الذي ظهر في مطلع العصر الحديث، وكان يتسم بالوقوف في وجه التفكير المدرسي (الاسكلائي) وسيطرة الكنيسة الروحية في العصور الوسطى. وكان المثل الاعلى لهذه الحركة هو الثقافة الانسانية الخالصة،



واستكشاف اعمال الثقافات الكلاسيكية القديمة في الفن والفكر والادب وكانت النزعة الانسانية هي التي استهلت عصر النهضة والاحياء في اوربا.

النسبية : Relativism

نزعة فلسفية قائمة على تصور المعرفة الإنسانية بأنها معرفة جزئية لا كلية، نسبية لا مطلقة، والقائلون بهذه النزعة لا يعترفون بالمعرفة الموضوعية، إذ تتعارض النسبية مع الموضوعية، وتعدّ هذه النزعة مساراً فكرياً منتشراً في المذاهب المثالية والذاتية والمادية، والمبادئ المعرفية الفيزيقية، فضلاً عن رؤية النسبية للمستويات الأخلاقية على أنّها اعتقادات مجردة لا تخضع لحقيقة معينة، وهي ليست ملزمة بالتماثل مع السلوكيات الفردية، وتقود النسبية إلى مبدأ نفي إمكانية وضع معايير أخلاقية دقيقة يمكن إلزام الأفراد أو المجتمع بها.

النظرية الأحادية : Monism

مذهب فلسفي يؤمن بأنّ الأساس وراء كل الوجود هو مصدر واحد، وهناك مذهب أحادي مادي، ومذهب أحادي مثالي، فالماديون يعدّون المادة هي أساس العالم، بينما يعدّ المثاليون الروح أو الفكرة هي الأساس، وتُعدّ فلسفة (هيجل -1831) من أكثر الاتجاهات المثالية لمذهب الأحادية اتساقاً، أما الأحادية العلمية والمادية المتماسكة فتتمثل في المادية الجدلية التي تبدأ من القول : أنّ العالم بطبيعته مادي، وأنّ كلّ الظواهر في العالم ليست سوى أشكال متنوعة للمادة المتحركة، وتمتد المادية في الفلسفة الماركسية إلى الظواهر الاجتماعية أيضاً، والنقيض للنظرية الأحادية هو النظرية الثنائية (Dualism).

النظرية الثنائية : Dualism

مذهب فلسفي يؤمن بعدّ الجوهرين المادي والروحي مبدأين متساويين، وذلك على عكس النظرية الأحادية (Monism) ، واللجوء إلى النظرية الثنائية هو محاولة التوفيق بين المادية والمثالية، ويفضي الفصل الثنائي بين الوعي والمادة في النهاية إلى المثالية، وهذه النظرية من الملامح المهمة لفلسفة(ديكارت -1650)، وفلسفة (كانت -1804).

نظرية اللعب : Theory of play

نظرية تبحث في أوجه النشاط الكوني في إطار الحركة لا السكون، وفي إطار تكرارية الأقوال والسلوكيات المختلفة، وقد تمثلت المناهج النقدية الحديثة معطيات هذه النظرية محولةً مفهوم اللعب إلى ممارسة أدبية نقدية لا سيما في الميدان النقدي التحليلي للتفكيك، الذي استثمر نظرية اللعب في تفعيل الدوال، وتغييب المدلولات، بحيث أصبح الدال يحيل إلى دال آخر في سلسلة دلالية لا نهائية.

نهاية التاريخ : The End of History

مفهوم أطلقه الباحث الأمريكي (فوكوياما) على مسار التطور التاريخي للسياسة العالمية، ورأى أنّ تلك السياسة ستقود إلى تبني الديمقراطية الليبرالية بوصفها النهج السياسي الذي يصلح لقيادة العالم وتسيير شؤونه، ولا شك أنّ هذه الدعوة تقود إلى ترسيخ مفهوم الهيمنة الأمريكية، وتثبيت سطوتها على العالم.

هسهسة اللغة : Bruissement of Language

مصطلح أطلقه (رولان بارت -1980) على سلوكيات تلقي النص، والشعور بلذته، والهسهسة صوت يسبق ممارسة العملية الجنسية، وقد استثمره (بارت) في تصوير إمكانيات اللغة من تقديم المتعة إلى القارئ ثم الوصول به إلى مرحلة التلذذ.

هوية الأضداد : Identity of Opposites

مصطلح يُطلق على تمثل الأضداد على نحو يقود إلى التوافق بينها، مما يفضي على عملية الجدل صفات الحركة والصيرورة الآنية، والعينية المنظورة.

وحدة الوجود (الفكر الحلولي) : Pantheism

اتجاه لاهوتي فلسفي يذهب إلى أنّ الإله هو مبدأ لا شخصي، وهو ليس بخارج عن الطبيعة بل هو متوحد معها، ويشير هذا الاتجاه إلى رؤية الله في كل

الموجودات، ويرفض العنصر الخارق المستند إلى سلوكيات الطبيعة، وأصبح هذا الاتجاه يعبر عن وجود العالم في الله، ووجود الله في العالم.

الوضعية : Positivism

تيار من المثالية الذاتية، يذهب إلى نكران أنّ الفلسفة هي نظرة شاملة للعالم، ويرفض المشكلات التقليدية للفلسفة من مثل علاقة الوعي بالوجود، ومشكلة الحقيقة، والخلود، والمطلق، ونحو ذلك بوصفها مشكلات ميتافيزيقية، وغير قابلة للتحقق من صحتها بالتجربة، وتحاول الوضعية إيجاد منهج فلسفي للبحث، يقف أمام التناقضات الكائنة بين المادية والمثالية، وتدعو أيضاً إلى الوصف الخالص للواقع وليس تفسيره حسب.

الوضعية المنطقية : Logical Positivism

اتجاه فلسفي منبثق من الوضعية، يؤكد على أستحالة قيام فلسفة علمية أصيلة من دون التحليل المنطقي للعلم، ووظيفته التخلص من الميتافيزيقا، والتحقق في البناء المنطقي للمعرفة العلمية بهدف تحديد القضايا الأساس، أو تحديد المعنى الذي يمكن تحقيقه تجريبياً عن طريق التأكيدات العلمية.

التحليل Analysis :

يعني فك كل ما هو مركب إلى اجزاءه وتقابله كلمة تركيب التي تعني بناء (الكل) من الاجزاء، ويشير للفلسفة التي تعني فك او رد الموضوع إلى عناصره الاولية' لذلك فالتحليل قد يكون (مادياً) اذا كان الموضع الذي نتناوله بالتحليل مادياً مثل تحليل الماء إلى اوكسجين وهيدروجين، او عقلياً مثل تحليلنا لفكرة ما، او لمفهوم معين لغوياً او نفسياً ، والتحليل كلمة يونانية الاصل (Analysis) تعني عملية التفتيت الفعلي او العقلي للكل إلى اجزائه التي يتكون منها ، وهي في الفلسفة تقابل عادة تركيب (Synthess) والتي تعني اعادة تكوين الكل إلى اجزائه، وكان للفلاسفة على مر تأريخ الفلسفة الطويل هدفان يقوم الاول: على بناء انساق من الميتافيزيقا و المنطق و الاخلاق، والثاني : هو توضيح افكار مبهمة، فمقصد الاول هو(تركيب) و الثاني هو(تحليل) الا انه

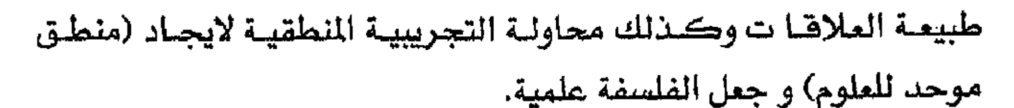
لايمكن التفرقة بينهما على نحو حاسم. لان ما هو تركيب من وجهة نظر معينة هو تحليل من وجهة نظر اخرى' أي ان عمليتي التحليل و التركيب متلاصقتان و متداخلتان في عمل الفيلسوف و هذا ما يقود إلى ان الفلسفة على مدى تاريخها من الصعب تحديد مشكلاتها الكبرى وحلها ضمن منهج محدد لان سعة الموضوع الفلسفي و عمق طرح المشكلة لا يؤدي غرضه اذا تحدد بمنهج معين او وفق رؤية محددة، وهذا ليس عيباً في الفلسفة انما سعة الرؤية العقلية والفلسفية للموضوع و المشكلات تجعل اعتماد فيلسوف وظيفة منهجية او مبدأ محدد غالباً ما تؤدي إلى نقص في جوانب اخرى، فالتحليل غالباً ما يوضح على انه نوع من الترجمة او اعادة الصياغة (paraphrase) اذ انه ترجمة داخل لغة معينة وليس من لغة اخرى، أي ترجمة من صيغة قليلة الوضوح إلى اخرى اكثر وضوحاً من صيغة مضللة إلى صيغة اخرى غير مضللة، فالتحليل يكون من هذه الناحية على أنواع :

1- **التحليل الفلسفي** : ويمكن تسميته أيضاً بالتحليل المعرفي حيث يحلل الفيلسوف الموضوعات أو القضايا إلى مكوناتها، كما فعل (كانت) في تحليله " للظاهرة "، و(مور) في تحليله لجملة " الوجود هو الإدراك "، وكما فعل (رسل) في تحليله " معرفتنا للعالم الخارجي ".

2 – **تحليل منطقي** : الاستعانة بالمنطق والقوانين المنطقية لبيان النتائج المترتبة على بناء القضايا المختلفة مع التركيز على العلاقات بين عناصر القضية من ناحية وبين القضايا المختلفة من ناحية اخرى، أي ان الفيلسوف يحلل اقوالاً لأوصاف ما في (التغلب على الميتافيزيقيا بالتحليل المنطقي للغة)'

3 – **التحليل الميتافيزيقي** : وهو التحليل الذي يحاول الفيلسوف من خلاله التوصل إلى المكونات النهائية للواقع او الحقيقة كما فعل (لايبنتز) في تحليله الحقيقة إلى مونادات، وكما فعل (رسل وفتجنشين) في تحليلهما العالم إلى ذرات منطقية.

4 ـ **تحليل لغة العلوم** : وهو التحليل الذي يمارسه فلاسفة العلم في محاولتهم لتحليل العلم إلى المفاهيم و المباديء و النظريات التي يقوم عليها العلم او



طبيعة العلاقا ت وكذلك محاولة التجريبية المنطقية لايجاد (منطق موحد للعلوم) و جعل الفلسفة علمية.

5 - **تحليل لغة الحياة اليومية** : وذلك للتوصل إلى القواعد الصحيحة لاستعمال اللغة والتأكيد على ضرورة ما في الخطاب الفلسفي، وهذا ما وجه اليه جهود كل من (مور و فتجنشتين) في فلسفة المأخرة وذلك من خلال تحليل اللفظ بناءاً على طريقة استعماله، اما الجانب التركيبي فالمقصود به ترتيب قضايانا الجديدة ترتيباً يختلف عن ذلك الذي بفضله اكتشفناها بحيث نبدأ بالقضايا الاساسية ثم يليها ما نستنبطه منها والقضايا الاساسية هنا هي ما لها سبق معرفي (ابستمولوجي) او وجودي (انطولوجي) والفرق ما بين الجانبين هو ما بين التحليل (المنطقي) من جهة والتحليل المعرفي او الوجودي من جهة أخرى.

الوعي : Conscious

أعلى أشكال انعكاس الواقع الموضوعي، وهو كامن في الإنسان وحده، والوعي هو المجمل الكليّ للعمليات العقلية التي تشترك إيجاباً في فهم الإنسان للعالم الموضوعي، ولوجوده الشخصي، ويرجع أصله إلى العمل، والى النشاط الإنتاجي الاجتماعي، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بظهور اللغة وفلسفتها، وهي قديمة قِدم الوعي، ولها تأثير كبير في ظهوره وتشكيل التفكير المنطقي المجرد، والوعي هو التفكير المنطقي المتسلسل المنتظم، وما عدا ذلك فهو تمثلات أو علامات لضعف الوعي أو عدم مقدرته على استيعاب الموجودات، وتقديم المفاهيم، وهو ادراك النفس لاحوالها وافعالها او هو حضور العقل امام ذاته في فعل الادراك والحكم، والوعي يفترض القدرة على التمييز بين القوة المفكرة وبين الموضوعات المفكر فيها، ويقول (ارنست كاسيرر) " ان تصور الوعي هو حرباء الفلسفة حقاً اذ هو يدخل في مختلف ميادينها ولكنه لا يتخذ في أي ميدان منها نفس الشكل بل هو في تغير مستمر "، كما يشير (برجسون) ان الوعي يعني التذكر الحاضر لان اللاوعي يمكن ان يعرف بأنه الوعي الذي لا يحتفظ بشيء من ماضيه، والوعي ايضاً هو التوقع للمستقبل ومن هنا جاءت الثنائية بين المادة

والوعي وهي ثنائية يعبر عنها في العبارة التي تقول " المادة ضرورة، اما الوعي فحرية "ولكن هذه الثنائية لا تبقى هكذا ابداً اذ يقول (برجسون) " ان هذين الوجودين : المادة والوعي يصدران عن ينبوع مشترك وهذا امر لا يبدو لي قابلاً للشك ".

رقصة التارانتيلا Tartnilla Dance :

اسم الرقصة مأخوذ من اسم الرتيلاء بالايطالية (تارانتولا) المأخوذ بدوره من اسم مدينة (تارنتا) في أقصى جنوب ايطاليا حيث يكثر هذا النوع من الهوام، وكان يظن أن لدغة الرتيلاء تسبب خدراً ذهنياً قوياً أو اكتئاباً شديداً لا يمكن تبديده إلا بالتحرك العنيف، ومن هنا نشأ في اللغات اللاتينية الأصل تعبير "ملدوغ من رتيلاء بمعنى بالغ الاهتياج".

القلق Anxiety :

يعرفه (يونك) بأنه رد فعل يقوم به الفرد حينما تغزو عقله قوى وخيالات غير معقولة صادرة عن اللاشعور الجمعي، فهو خوف من سيطرة محتويات اللاشعور الجمعي غير المعقولة التي ما زالت باقية من حياة الإنسان البدائية، ويعرفه (فرويد) بأنه الفزع من أن يكون الفرد دونما سند أو عون ووحيد في عالم عدواني وغير ودي وقد يكون القلق زائفاً غير واقعي أو عاماً شاملاً، وقد يكون متصلاً بموضوعات أو مواقف خاصة كالإرهاب، والقلق حالة من الخوف الغامض الشديد الذي يتملك الإنسان ويسبب له كثيراً من الكدر والضيق والألم، ويمكن تعريفه بأنه حالة انفعالية مزمنة ومعقدة وهي صفة مميزة للعديد من الاضطرابات العصبية والعقلية وهو استجابة انفعالية لخطر يكون موجهاً إلى المكونات الأساسية للشخصية، ويشير القلق الى حالة من التوتر الشامل والمستمر نتيجة تهديد خطر فعلي أو رمزي قد يحدثه ويصحبها خوف غامض وأعراض نفسية وجسمية، كما يشير القلق الى حالة انفعالية تلازم الفرد بصورة مستمرة أو شبه مستمرة من حالات الانزعاج وعدم الارتياح والضيق والتوتر والكدر تجاه الموضوعات والمواقف التي يدركها في المجال الصحي، الاجتماعي، الانفعالي، والدراسي، ومجال المستقبل، ويمكن تقسيم القلق على عدة أقسام منها:

أ- القلق السوي:

ويكون موضوعياً، خارجياً أو ذاتياً داخلياً بحيث يعزى إلى موقف محدد وكما يحدث في زمن معين، ويعد حينئذ استجابة سوية لمواقف طبيعية لدى معظم البشر، ومن الأمثلة لهذا النوع من القلق ما يمر به الطالب قبل الامتحان أو ما يشعر به الأب لدى مرض أبنه ومن هنا يسمى بالقلق السوي أو الموضوعي أو الحقيقي.

ب- القلق المرضي:

وهو امتداد للقلق الطبيعي لكنه يضعف القدرة على التكيف ويقلل من كفاءة الشخص إذ يصبح بحد ذاته عنصراً شاغلاً للفرد عن أي مواجهة فعالة، مستنفذاً لطاقته النفسية والجسدية ويحرم المصاب من الاستمتاع بكثير من مباهج الحياة ويعمل على إعاقة الفرد من القيام بأي عمل من الأعمال مما يستدعي التدخل والمساعدة على التخلص من ذلك، ويقسم القلق أيضاً على:

أ- القلق الموضوعي (الواقعي):

وهذا النوع من القلق أقرب منه إلى الخوف يكمن مظهره في العالم الخارجي كإدراك الفرد لسيارة مسرعة نحوه فقد سائقها القدرة على السيطرة عليها، وهنا يشعر الفرد بالقلق، ويمكن أن ينتمي هذا القلق إلى (القلق خارجي المنشأ) الذي يكون استجابة سوية للضغط من خارج الفرد والفكرة هي أن الفرد يمكن أن يميز مصدر القلق أو ما يبرره.

ب- القلق العصابي:

وهو ما كان مصدره غير معروف لدى الفرد وينتمي إلى (القلق داخلي المنشأ) وأسبابه لا شعورية مكبوتة غير معروفة ولا مبرر لها ولا يتفق مع الظروف الداعية إليه وقد يعيق التوافق والإنتاج والتقدم والسلوك العادي، ويميز (فرويد) بين ثلاثة أنواع من القلق العصابي وهي: (1) القلق الهائم الطليق، (2) قلق المخاوف المرضية، (3) قلق الهستيريا.

جـ- القلق الخلقي (الذاتي):

هو الإحساس بالإثم أو الخجل بحيث لا يستطيع أن يهرب من ضميره أو يفر من نفسه، وهنا يثور القلق وكأنه نذير خطر، وبأن هنالك دافعاً محظوراً كان مصدراً للألم والعقاب يوشك على الانطلاق ويهدد الأنا المثالية التي كونها الوالدان عند الفرد، ومصدر القلق الخلقي كامن في تركيب الشخصية كما هو في القلق العصابي.

الحوار Text:

الكلام بين شخصيتين او اكثر وقد يكون شعراً او نثراً، عامياً او فصيحاً تبعاً للوضع الاجتماعي لكل شخصية، وتعني الكلمة محادثة او تجاذباً لاطراف الحديث تتبع تبادلاً للاراء والافكار وتستعمل في الشعر والقصة والروايات والمسرحيات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل الى الامام او هو حديث يجري بين شخصيتين او اكثر في العمل القصصي او بين ممثلين او اكثر في العمل المسرحي، ومن المعلوم ان الحوار في المسرحية في البدايات الاولى كتب بطريقة الشعر، أي انه كان بصيغة الحوار الشعري، واكثر ما يميز المسرحية عن غيرها هو الحوار بأعتباره الوسيلة التي تعتمدها المسرحية وتجعلها تمثل على خشبة المسرح، فالحوار يميز المسرحية عن القصة والرواية، بأعتباره الوسيلة الرئيسة للتعبير في الدراما، اما الحوار الداخلي المتعلق بخطاب الشخصية الموجهة الى ذاتها فيكون صادراً منها واليها، ومتولداً استجابه لعالمها الداخلي الذي يحركه صراع معين، فتتجه الذات الى الداخل استجابة لحالة الصراع هذه، ومن اهم الاليات التي تستخدم في الحوار الداخلي (المنولوك) كونه نشاط احادي لمرسل، في حضور مستمع وهمي او حقيقي فالحوار هو المظهر المادي لجميع مقومات المسرحية وغايتها فعن طريقه تحقق الصلة بين المسرح والمتلقي، لذلك فأنه يقيم جدلاً بين شخصيات العالم المسرحي (الوهمي) وعالم المتفرج الواقعي، الذي يكون فيه المتلقي على صلة تامة بكل ما يشاهده معروضاً او ما يسمعه او يقرأه.



المرجع Reference :

هو العلاقة التي تكون بين العلامة ومرجعها والشيء الواقعي من العالم، اذ تدل عليه كالمرجعية النفسية للخطوط والألوان والأشكال" وجاء في نظرية(بيرس) السيميائية " كل إشارة موضوع تشير اليه، غير انه لا يشترط ان يكون لهذا الموضوع وجود فيزياوي، فقد يكون فكر او شكل حلمي او مخلوق متخيل.

التماثل analogy

عرفه (بياجه): "بأنه التوازن المحتمل للهيئات والفضاءات المتساوية الموجودة بينهما كالخط المشترك (المحور) او النقطة (المركز)" والتماثل يكون على الجانبين والطرفين والتماثل الشعاعي اهم القواعد التي تقوم عليها بعض التكوينات الزخرفية، التي ينطبق احد نصفيها على النصف الاخر تمام الانطباق، والتماثل نوعان تماثل نصفي – تماثل كلي، والتماثل النصفي يشمل التكوينات التي يكمل احد نصفيها نصفها الاخر في اتجاه متقابل، وابرز الامثلة عليه في الطبيعة الفراشات، والتماثل الكلي فيه يكتمل التشكيل في تكوينين متشابهين تماماً في اتجاه متقابل، وهو طريقة في دراسة الاشياء، ووسيلة لتوسيع معارفنا عنها، ومن ملاحظة تشابه الاشياء في جوانب معينة نخلص إلى القول بالتشابه في جوانب اخرى، ويدعى هذا البرهان المماثلة، او قياس التمثيل ويسمح ذلك بسحب المعارف، المحصلة عن موضوع اخر، ولكن مثل هذا السحب للمعارف يبقى ظنياً في معظمه، ذلك ان التشابه بين الاشياء يكون غير كامل عادة، ففي ضوء اشتراك الاشياء في بعض الصفات لا يمكننا القول دوماً وابداً بأشتراكها في باقي الصفات، اما مصطلح "المتماثلات Homofomeries" معناها في اليونانية الاجزاء المتماثلة، وهو اصطلاح استخدمه (اناكسوغوراس) كان يعتقد ان كل الاشياء هي عدد لا متناه من جزئيات ذات خواص مختلفة وكل من هذه الجزئيات منقسم إلى عدد لا متناه من الجزئيات المماثلة، ويذهب إلى ان المتماثلات هي الجزئيات المماثلة نوعياً.

الشفرة Code :

هي نسق من العلامات والعلامة تتكون من جزئين هما الدال signifier والمدلول signified ، وان العلاقة بينهما اعتباطية لانها ليست ذات صلة طبيعية بالمدلول، والصفة الثانية للعلامة هي الطبيعة الخطية للدال وعليه تكون الشفرة بأئتلاف دوال ومدلولات عدة مختلفة او متشابهة او متكررة، وتتراوح العلاقة بين مجموعة العلامات المكونة للشفرة بين الاعتباطية والقصدية (الناتجة عن ضرورة) واغلب الشفرات تكون قصدية، ان المعنى يظهر من تفاعل العلامات، وان العالم الذي نعيش فيه ليس عالم حقائق، بل عالم علامات عن الحقائق التي تشفرها ونحل شفراتها بصورة مستمرة من نظام إلى اخر، ان الشفرة ضرورة لازمة وذات حضور واجب، كما انها ضرورة لجميع عمليات الاتصال، فالشفرة هي الوحدة الاساسية التي لا غنى عنها لايصال اية رسالة، ولما كانت الشفرات ناتجة عن العرف الاجتماعي فغالباً ما تنتج شفرات فرعية او مرادفة تفرضها الحاجة، وبمرور الزمن تمتلك درجة الثبات الذي يمنحها صفة العمومية والشمول.

الاغتراب Alienation :

حالة نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد فتجعله غريباً وبعيداً عن واقعه الاجتماعي وينطوي المصطلح على مفاهيم متعددة تعدد الفلاسفة الذين الحوا على استخدامه خصوصاً (هيجل، وفرويد، وماركس) الذي أربط الاغتراب بتقسيم العمل والتوزيع الغير متكافئ للسلطة والأرياح والاغتراب هو" الانخلاع و الانفصام عن الذات والانوميا (Anomie) والأشياء أو التذمر والعداء والعزلة وانعدام المغزى في واقع الحياة والإحباط (Frustration)، والاغتراب عدم التوافق بين الماهية والوجود، فهو نقص وتشويه وانزياح عن الوضع الصحيح كما يشير الى عملية انسلاخ الإنسان عن واقعه وعجزه بالارتقاء إلى ما هو أفضل لتحقيق ذاته ومن دلالاته : الانفصال، الاستلاب، الهروب، العجز، العزلة، الجنون، انعدام الشعور بمغزى الحياة، الخوف، ضعف الروابط الاجتماعية اذ إنّ الاغتراب هو مفهوم إنساني حظي بأهتمام كبير من قبل العلماء والفلاسفة والأدباء، وهو مفهوم قديم إذ يمكننا تلمس بداياته في الكتب الدينية القديمة، وكذلك في كتابات

الفلاسفة اليونانيين القدماء، لذا أقدم المفكرون على استخدام مفهوم (الاغتراب) للتعبير عما يشعر به الإنسان المعاصر من غربة وما يحسه من زيف الحياة وعتمتها التي تحدث له، لذلك تُعد هذه المتغيرات من أعقد قضاياه وسبب ازدياد نموها وأتساعها، سميت هذه المتغيرات (بالاغتراب)، أما علم النفس فهو ينظر إلى هذا المصطلح على أنه شعور بالعزلة والتفكك وغياب علاقات الصداقة الحميمة بين الناس، فقد رأى (سيكموند فرويد) " إن الحضارة في مطالبها المتعددة التي قد لا يقوى الفرد على تحقيقها تنتهي به إلى ضرب من الاغتراب وكره الحياة التي يحباها، أما في الإطار الاقتصادي، فيؤكد (أريك فروم) بأن الاغتراب هو " تلك الحالة التي لا يشعر فيها الإنسان بأنه المالك الحقيقي لثروته وطاقاته بل يشعر بأنه كائن ضعيف يعتمد كيانه على وجود قوى خارجية لا تمت لذاتيته بصله "، ويعني حالة انفصال واستلاب، وهو إحساس الإنسان بأنه ليس في بيته وموطنه أو مكانه، وفي الطب يعني : الاضطراب العقلي الذي يجعل الإنسان غريباً عن ذاته ومجتمعه، وفي الفلسفة يعني : غربة الإنسان عن جوهره وتنزله عن المقام الذي ينبغي أن يكون فيه، أو عدم التوافق بين الماهية والوجود.

المونودراما Monodrama:

إنّ كلمة (مونودراما – Monodrama) مكونة من جزأين هما :

أ. (مونو Mono) : وتعني الواحد أو مفرد أحادي.

ب. (دراما Drama) : " وهي كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي إلى (الفعل)"

وتعرف على أنها المسرحية ذات الشخصية الواحدة كما يمكن تعريفها بأنها المسرحية التي لا يمثل فيها سوى ممثل واحد يقوم بدور واحد أو يتقمص وحدة أدوار مختلفة ويمكن القول بأن المونودراما تطلق على تلك المسرحيات المبنية على نوع (المونولوج) لشخصية واحدة، والمونودراما هي المسرحية المتكاملة العناصر التي تتطلب ممثلاً واحداً – أو ممثلة - واحدة لكي يؤديها كلها فوق الخشية، والمونودراما فن من الفنون الدرامية وهو من اشكال المسرح التجريبي التي تطورت

وأتسعت رقعتها خلال القرن العشرين والقائمة على ممثل واحد يسرد الحدث عن طريق الحوار، والمونودراما " خطبة أو مشهد مطول يتحدث خلاله شخص واحد، فهو نص مسرحي أو سينمائي لممثل واحد، وهو المسؤول عن إيصال رسالة المسرحية ودلالاتها جنباً إلى جنب مع عناصر المسرحية الأخرى، وفي بعض الأحيان يستعمل تعبير رديف هو عرض الشخص الواحد One Man Show، أو الـ solo play عند الألمان، والمونودراما بهذا المعنى تختلف عن المونولوج Monologue، حيث "أن المونودراما هي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح، فقد يستعين النص المونودرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثلين، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض و إلا انتفت صفة "المونو" (كلمة يونانية الأصل mono بمعنى واحد) عن "الدراما"، اما المونولوج فهو لشخص واحد لكنه يمكن أن يكون مونولوج في مسرحية بها العديد من الشخصيات، ويكون هنا بغرض مناجاة الذات وكشفها للجمهور ولابد أن يتسم الممثل بأمتلاكه لأدواته سواء في إلقاء الكلمات أو الحركة المسرحية والنبرة الصوتية، كل هذه العناصر تتألف حتى تنشأ العرض المسرحي، ويعتبر الكثيرون أن أصل هذا النوع يعود إلى ما قدمه الممثل والكاتب المسرحي الألماني (جوهان كريستيانابراندز) عام 1775-1780، لكنه لم يلقى رواجاً كبيراً لأنه لا يعد حواراً ثنائياً، ويعود أوّل نص مسرحي يصنف كمونودراما مكتملة الشروط الفنية إلى الفيلسوف والمفكر الفرنسي (جان جاك روسو) وكان ذلك عام 1760م، وهو نصه (بجماليون) ولكن أول من أطلق مسمى مونودراما على نصه (مود Maud)كان الشاعر (ألفريد تينيسون Alfred Tennyson) في العام 1855م، لاحقاً بدأت نصوص المونودراما تتكاثر ويرتفع لها الصوت، والمونودراما كفن ارتبط بإرهاصات المسرح الأولى عند اليونانيين، فمنذ نشأته، أعتمد المسرح، وبعد أن كان لا يعدو كونه طقوساً تعبدية، على الممثل، الذي انتقل مع المسرح اليوناني القديم من مرحلة السرد إلى مرحلة التمثيل مع أول ممثل في التاريخ (ثيسبيس Thespis)، والذي أخذ من اسمه المصطلح الأنجليزي Thespian ويعني مسرحي أو ممثل، ومع أن المونودراما لم تتبلور إلا أبان الحركة الرومانسية، التي بدأت تجتاح أوروبا منذ النصف الثاني من القرن العشرين إلا أن

جذورها تعود لبدايات الدراما الأولى، كالدراما الأغريقية القديمة التي ينفرد بها البطل بحديث مطول خاص به بينما ينصت الجميع حتى يتسنى له أنهاء حواره، لكن هذه الدراما أهتمت بالخاص في إطار العام إضافة إلى ذلك وجود الجوقة المعلقة في الحوارت، وقد ظلت هذه الصولوهات على هذه الحالة حتى عصر النهضة في التراجيديات، التي تأثرت بحركة إحياء الكلاسيكيات وإلتزمت بالقواعد الجامدة التي سنها نقاد فترة عصر النهضة، ففي هذه المرحلة إحتل الممثلون الذين كانوا نجوم العصر، المسرح فترات طويلة يلقون على الجمهور جمل جوفاء تحوى المواعظ الأخلاقية التي لا تتصل بواقع المسرحية المقدمة، وهذه الفترة أمتازت بالجودة اللغوية والبلاغية على حساب الفعل الدرامي المقدم لكن تقدم بعض الكتاب ورفضوا هذه القولبه لينقلوها لخدمة الدراما في ما يعرف بالفترات الذهبية كالمسرح الأليزابيثي، من بين هؤلاء كان الكاتب (وليام شيكسبير) الذي أستغل هذه الحوارات الخاصة لتصبح مونولوجات درامية تفصح عن خلاجات الشخصية وما تحمله من أفكار ومشاعر، موظفها لخدمه الفكرة الأساسية والقضايا التي تفجر في أعماله ومن أشهر المونولوجات في أعماله مونولوج "ماكبث"، "الليدي ماكبث" إلى جانب مونولوج "عطيل" الشهير و"هاملت" و"لير" هذه المونولوجات خدمت الدراما كما خدمت الشخصيات وعمقت من ملامحها، لكن بأستثناء (شيكسبير) وقلة من مسرحيين ففي هذه الفترة أستمرت الخطابات البلاغية جامدة نظرًا لسيادة التيار الكلاسيكي المحافظ خاصة بعد فشل الثورة الجمهورية في إنجلترا وعودة الملكية مرة أخرى في عام 1660، خاصة أن هذه المونولوجات تهدف إلى استيطان الفرد لذاته وسكنه خياله وبعده عن الجماعة مما جعل المنظمات الحكومية تفطن لأنها خطر على أنظمتها ولأنها تعطى مساحة كبير للفرد دون الجماعة مما يعزز سمة التجديد والنزعة الثورية، وانطلاقاً من النزعة الفردية التي كانت الهدف المرجو من المونودراما لكنها كانت أحد أسباب انهيار هذا النوع الفني، جعلت الحركة الرومانسية من الأنسان محور الكون مما أزعج دعاة الثورة الأجتماعية فأتجهوا تدريجياً للعلم الجماعي، بينما انزوى دعاة تقديس الفردية والفرد في غياب الغيبيات الرمزية المنفصلة عن الواقع المعاش، ونشأ بديلاً عنه المسرح الواقعي إلى

جانب المسرح الرمزي وتراوى مسرح المونودراما بطابعه الفردي المنافي لفكر المسرح الجماعي، لكنه وجد ملاذه فى مجال الشعر فظهر ما يعرف بالقصائد المونولوجات الدرامية للشاعر الإنجليزى (روبرت براونينغ)، وتفتقر المونودراما للحس النقدى، فهي فى الأغلب تعرض هم الفرد دون الالتفاف للمجتمع و حينما تنظر للمجتمع تراه من منظور ذاتى، ويختلف المونولوج عن المونودراما، فالأخيرة هي حديث مطول لفرد واحد قائم عليه العمل ككل و هو محوره، أما المونولوج " المناجاة " وهو حديث من المفترض أنه داخل الشخصية، يلقيه وحدها داخل المسرحية و مع الشخصيات الأخرى، و بهذا فأن المونودراما هي شكل مسرحي مستقل، أما المونولوج فهو جزء من المسرحية، ويعد المسرح فن جماعي يتضمن مجموعة متنوعة من الفنون الفردية التي تخلق معاً تشغيل كامل لهؤلاء الأشخاص أنفسهم الذين يلتقي في مكان معين (المسرح)، في وقت معين (مسرحية)، ولغرض معين (التجربة الفنية)، واتفقت فيما بينها على لعب لعبة جماعية لخلق المسرح وخبرة فنية، و لكن تعمل المونودراما بآلية مغايرة رغم وجود نفس العناصر بداخل الكواليس لكن ليس نفسها على خشبة المسرح فهناك فرد واحد فقط يطرح ما يريد على الجمهور الجالس أمامه، وتعد المونودراما أحد الوسائل التي استخدمها المخرج الألمانى (اروين بيسكاتور -1966 :1893)(لتنمية المسرح السياسى الوثائقى لما تحمله من كسر للإيهام و حدود السرد المسرحى التقليدى بجانب أنها تحمل قدر من الذاتية والتوجه للجمهور خاصة أنه كان يهدف التوجه للجمهور لتوعيته وتحريضه على النضال ضد المجتمع الرأسمالى الطبقى، و التبشير بالاشتراكية للوصول إلى مجتمع العدالة الاجتماعية، لهذا لم يكتفى برفع الشعارات السياسية للتغيير وإنما لمحرك قوي مباشر لهذا لجئ للمونودراما كما في " مسرحية طريق الآلآم " وهي مونودراما معتمدة على أحداث حقيقية و المواد الخام التي تم تجميعها من الرحلة التي خاضها (ديفيد هير) إلى الأراضى المحتلة وإسرائيل عام 1997 و التي يقدمها على شكل مونولوج درامى مطول يستعرض به وجهتى النظر من خلال مجموعة شخوص من الطرفين، حيث ان بعض المسرحيين مثل (بيتر بروك) حيث إذ يرى "أن المونودراما تفقد المسرح الكثير من ألقه ووهجه الخاص، لأنها تعتمد الممثل الواحد الذي ينبني عليه العرض بأكمله، فلا تفاعل بين ممثل أول

وممثل ثان ضمن ثنائية الأخذ والرد، التي تؤسس لفعل درامي حقيقي على الخشبة"، و يصطلح عليها بالوحدانية، ومع شيوع هذا النوع من الفن وتملكه لمساحة من الاهتمام من قبل المسرحيين والمسؤولين عن المسرح حول العالم، إلا أنه يواجه إشكالية حقيقية، وهي إشكالية التلقي، فالجمهور هو الحكم الأول لأي عرض مسرحي، وهو الذي يقرر نجاحه من فشله من خلال استجابته وتلقيه لهذا العرض، لذا تلقى المونودراما نفوراً من جمهور المسرح، وتبدو أكثر نخبوية، يتابعها الخاصة، إلا ما ندر من تجارب مونودرامية تمسكت بالجماهيرية بتناولها لقضايا تهم الجمهور ولكنها لا تتنازل عن القيمة، فيمكن أن يكون بالنسبة للجمهور موضوع ليس ذي أهمية، أو نص لا يحمل مقومات الجمال، نص لا يحمل سحر نص المونودراما وفرادته، ونص ذي حوار سردي مترهل لا حيوية فيه.

تشكيل ما بعد الحداثة Construction After (post- modernity)

هو منظومة ألأجناس الفنية المتنوعة (رسم، نحت، تصميم...) التي تشكل هوية التشكيل الجمالي والفني لتيارات ما بعد الحداثة، عبر سيادة ثقافة الاستهلاك والتداخل الاجناسي للفنون، ويعرف التشكيل بأنه بناء من العلاقات، هذا البناء يجيء مماثلاً للبناء الدينامي الخاص بالخبرة البشرية، لهذا يستطيع ان يعبر عنها ، والتشكيل هو تصوير، حتى وهو يشتغل على الإشارات والعلامات و الرقوش والموتيفات غير الدالة بذاتها، فأن الصور التي تشكل تركيبة العمل الفني تكون ذات بنية بلاغية كامنة أو معلنة، اما كلمة ما بعد الحداثة فتعبر عن مرحلة جديدة في تاريخ الحضارة الغربية تتميز بالشعور والإحباط من الحداثة ومحاولة نقد هذه المرحلة والبحث عن خيارات جديدة وكان لهذه المرحلة أثر في العديد من المجالات، وما بعد الحداثة تعني حرفياً 'بعد الحداثة'، في حين أن "الحديث" في حد ذاته يشير إلى شيءٍ ما "متصلٍ بالحاضر"، فإن حركات الحداثة وما بعد الحداثة تُفهَمُ على أنها مشاريعُ ثقافية أو على شكل مجموعةٍ من وجهات النظر، وهي تُستخدمُ في النظرية النقدية لتشير إلى نقطة انطلاق أعمال الأدب والدراما والعمارة والسينما والصحافة والتصميم، وكذلك في مجال التسويق والأعمال التجارية، وفي تفسير التاريخ والقانون والثقافة والدين في وقتٍ متأخرٍ من

أواخر القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين، ويعتبر مصطلح ما بعد الحداثة بفرعيه من أهم المصطلحات التي شاعت وسادت منذ الخمسينيات الميلادية من القرن الماضي، ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره، فهناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني (آرنولد توينبي) عام 1954م، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي (تشارلس أولسون) في الخمسينيات الميلادية، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة (ليزلي فيدلر) ويحدد زمانها بعام 1965م، ولعل الأصعب من تحديد أصول المصطلح هو تحديده كمفهوم نقدي أو فكري وكذلك تحديد مساحة (أو مساحات) نشاطه، إذ إن حركة ما بعد الحداثة اليوم نشطة فاعلة في كافة الفضاءات الثقافية الغربية: السياسية والاقتصادية والتعليمية والاجتماعية والفلسفية والأخلاقية والنفسية والمعرفية والأنثروبولوجية وغيرها من مشارب الحياة العليا والدنيا على السواء، فهي كمفهوم تعم أنواع الدراسات الحديثة كافة التي تتناول مختلف النشاطات والفعاليات الاجتماعية الثقافية اليومية، ويختلف دارسو وممارسو التوجه ما بعد الحداثي فيما بينهم، لكنهم يجمعون على أن ما بعد الحداثة أبرز ما تكون في فن العمارة وتخطيط المدن وحياة المدينة، ولعل أهم أسباب غموضها كمفهوم نقدي وفكري هو اعتمادها على المكتشفات الجديدة كافة علمية كانت أو تكنولوجية أو فلسفية فكرية، ومما يزيد الغموض هو أن مابعد الحداثة مظلة عامة تتشظى داخل نفسها لتكون ذاتها، فتتعدد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة، مجموعها العام يشكل ما بعد الحداثة العامة، ويكون هذا الانقسام والتشظي سمتها القارة، على أن التوجه العام يميز بين قسمين كبيرين: ما بعد الحداثية Postmodernity كمظلة فكرية عامة تعالج المنهجية والنظرية النقدية فلسفياً ومعرفياً، ثم ما بعد الحداثة Postmodernism كممارسة عملية وكتطبيق لهذه المنهجية والنظرية على حقل معين كالأدب أو الفن أو الموسيقى أو العمارة، ولهذا يرى دارسوها أن هناك نوعين من الدراسات: أحدهما يعالج الحياة الاقتصادية والاجتماعية على المستوى المعرفي الابستيمولوجي ويرسي أسس التنظير لهذه الفضاءات (وموضوع هذا القسم من الدراسات هو "الثقافة العالية") والنوع الثاني يعالج الممارسات الاجتماعية اليومية التي لم تكن في السابق مجالاً للدرس أو

حتى تستحق الاهتمام كمجال فكري أكاديمي كالفيديو وقصات الشعر والأزياء وأهميتها الثقافية (وموضوع هذه الدراسات: "الثقافة الدنيا")، ومن أهم الأسماء التي أسهمت في تشكيل ما بعد الحداثة في نوعها الأول هناك الأمريكي (فريدريك جيمسون) والفرنسيان (جان فرانسوا ليوتار، وجان بودريار)، أما ممارسو النوع الثاني فأكثر من أن يمثل لهم بأسم أو اسمين، ولأن كان الفصل بين ما بعد الحداثتين ممكنا على هذا المستوى، فإن الممارسات الحقيقية التطبيقة تقوم بتقويض اسس هذا التمييز، وهكذا يمتزج النوع الأول بالثاني مما يجعل التقسيم بينهما ضرباً من التعسف "الحداثي"، فأمتزاجهما سمة فارقة تميز ما بعد الحداثة عن غيرها، ومنظرو ما بعد الحداثة يعرفونها على أنها مجموع الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الاجتماعية الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي، فتنهار المسافة بين النظرية وموضوعها، ويتعذر الفصل بين النظرية التأويلية والواقع الاجتماعي الذي تحاول النظرية إدراكه وتوصيفه.ولهذا يرى منظرو مابعد الحداثة ان جزءاً كبيراً من مفهوم مابعد الحداثة يعتمد على صعوبة الفصل بين البنية المعرفية وبين ما تنتجه هذه البنية من معرفة، إذ إن هناك تداخلاً مستمراً بين أشكال المعرفة وبين ما تسعى إلى دراسته، ولعل أفضل السبل إلى فهم ما بعد الحداثة هو النظر إليها على أنها معارضة وردة فعل ضد الحداثة ومعطياتها، فالحداثة جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً واعياً، ورأت الحداثة أن مثل هذا المشروع لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتم باللحظة الراهنة العابرة: أي بالتجربة الإنسانية كما هي في لحظتها الآنية، وهكذا احتفت الحداثة بالصيرورة المستمرة المتشكلة أبداً وغير المستقرة على حال، لكنها أيضاً كانت تسعى في المقابل إلى إرساء الثوابت القارة التي تحكم الإنسان وتحكم تجربته كما تحكم الصيرورة الثقافية فتفسر المتغيرات العابرة وتمنح مشروعية تبريرية عقلانياً لحالة الفوضى التي تتسم بها التجربة الآنية، من هنا جاء التقابل الضدي بين الثابت والمتحول كإمكانية تفسير التناقض الواضح بين اللحظة العابرة والقانون الثابت الذي يتحكم بها ويمنحها نظاماً مستقراً أبدياً، وكان على

الحداثة أن تكون مشروعاً وضعياً يؤمن (منذ عصر التنوير) بفكرة التطور والتقدم الذي يبني على الماضي وينفصل عنه في آن، فهي ترى ان اللحظة المعاشة والتجربة الحالية هي الحقيقة التي يجب التعامل معها ضمن كامل التاريخ، ومن خلال علمنة المعرفة وتفسير بنية المجتمع تفسيراً علمياً حاولت الحداثة أن تزيل الأوهام والطلاسم التقليدية التي ارتبطت بالمعرفة وبالمجتمع وثقافته، ورأت أن مثل هذا التفسير والعلمية التي يتبعها من شأنها تحرير الإنسان وتوجيهه نحو قيم جديدة، ولذلك سادت في مشروع الحداثة مفاهيم وقيم الإبداع والاكتشاف العلمي والتميز الفردي على أنها غاية التقدم ونهاية مطاف التطور، ومن هذا المنطلق نادت الحداثة بشعارات خلابة مثل الحرية والمساواة والإيمان بقدرة الإنسان العقلية وعالمية الجهاز الإدراكي، فكان من أهم نتائج هذا التوجه محاولة الهيمنة والسيطرة على القوى الطبيعية وعلى الطبيعة عموماً، كما آمنت إيماناً قاطعاً بالقدرة الإنسانية على فهم العالم والحياة والذات والتقدم الأخلاقي وإدراكه، وقد يرى بعض الكتّاب أن الاختلافات بين الحداثة وما بعد الحداثة ليست اختلافات شاسعة، وأنها مجرد اختلاف في الدرجة وليس في النوع، بل إن بعض أنصار الحداثة يذهبون إلى أن ما بعد الحداثة ليست سوى نوع من الألعاب اللغوية أو التلاعب باللغة الذي يحذقه فلاسفة ومفكرو ما بعد البنائية، وليس من شك في أن مفكري ما بعد الحداثة استحدثوا كثيراً من المصطلحات التي لم يستقر بعضها في شكله الأخير أو في معناه النهائي، وبعض هذه المصطلحات مستمد من كتابات ما بعد البنائية مثل التفكيك والإرجاء، ولكن البعض الآخر جديد مثل اللغة الطفيلية والعقلية الجدلية المنطقية Dialogic والتركيبة الاجتماعية والميتاحكاية والميتالغة وما إليها، وأنه إذا كانت ما بعد الحداثة لعبة لغوية، فإنها لعبة قوية وفعّالة تهدف إلى توجيه الانتباه إلى أبعاد الحقيقة الإنسانية التي كثيراً ما نغفلها أو حتى ننكرها تماماً، كما ترمي إلى إبراز الديناميات التي حاولت الحداثة طمسها أو إخفاءها أو على الأقل عدم الاهتمام بها على أساس أن الذي يهم في المحل الأول هو الأحكام الكلية الشاملة وعلى ذلك، فقد يمكن القول إن ما بعد الحداثة تبدأ من التشكك أو عدم الوثوق في كثير من الأسس والمبادئ العامة الكلية الشاملة التي سادت في عصر التنوير ووجهت

الفكر الحديث، أو حسب تعبير (جان فرنسوا ليوتار) إن ما بعد الحداثة تبدأ بالميل إلى التشكك فيما يسميه بالحكايات الثقافية العليا أو ما وراء الحكايات التي ورثها الفكر الحديث عن ذلك العصر، كما أنها ترفض التسليم بوجود أي مجموعة من المبادئ أو المعتقدات أو المسميات الفكرية العامة التي تسيطر على إبداعات مفكري عصر الحداثة، وإذا كانت الحداثة ترى أن النظرية العامة الشاملة الكلية تعكس الواقع، فإن ما بعد الحداثة ترى على العكس من ذلك أن النظرية لا تقدم في أفضل الأحوال سوى منظورات جزئية عن الموضوع الذي تدور حوله، ويمكن القول ان نحاتون محدثون عمدوا الى صياغة خطابهم النحتي بصورة مبالغ فيها من حيث الاحجام والاشكال الغرائبية، بما يوازي مظاهر الحياة الفارهة في ذلك المجتمع، او النزوع الى مخلفات الحروب وعوادم العجلات وعلب الكولا الفارغة مثلما فعل فنانو (البوب آرت) او المزاوجة بين الرسم والعمارة مثلما تجلى في اعمال (الاوب آرت) وتحديداً في اعمال (فازرلي) في فرنسا وفنون الحدث والمستقبل والمصادفة والواقعية الجديدة والسويريالية، التى تستعير جزءاً من الواقع او المحيط وعزله عن الموجودات الاخرى ليصبح خطاباً بصرياً يعيد هيبة الطبيعة مرة اخرى بعد ان تجاوزتها فنون الحداثة، ولم يكتف فنانو مابعد الحداثة بهذا الحد، بل حاولوا نصب اعمدة وقطع قماش ملونة عبر طرق ملتوية ينظر اليها من الاعلى ليصبح هذا النمط جزءاً من تحولات العالم وتصور مدركاته وبهذا سجلت فنون مابعد الحداثة ولاءها للصورة والشكل واصبح النص متراجعاً او تابعاً في تبادلية تاريخية تعيد نفسها على الدوام بمحتوى مختلف، ولكنها لحظة مفارقة في الخطاب البصري سجلت حضورها في جسد التشكيل مهما كانت صيغتها وتبدياتها الاسلوبية.

الشخصية Personality:

هي مجموعة العناصر والميزات البيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية التي تميز سلوك الفرد عن بقية الأفراد الآخرين، وتكتسب هذه العناصر والميزات عن طريق الوراثة أو البيئة الاجتماعية خلال المراحل التكوينية التي يمر بها قبل تكامل وتبلور شخصيته، وتعد تنظيم متكامل ودينامي للخصائص

الجسمية(مثل وظائف الجهاز العصبي المركزي وخصائصه المورفولوجية، ووظائف الحواس والغدد، وتعرف الشخصية بأنها مجموعة سمات الفرد كما تبدو في عاداته الفكرية، وتعبيراته، واتجاهاته واهتماماته، وأسلوبه في العمل وفلسفته في الحياة) ويمكن تعريفها ايضاً بأنها ذلك النظام الكامل بين النزعات الجسمية والنفسية الثابتة نسبياً والتي تميز فرداً معيناً، والتي تقرر الأساليب المميزة لتكيفه مع بيئته المادية والاجتماعية، كما تشير الشخصية الى مجموعة الخصائص التي تؤدي بالأفراد المتماثلين في الذكاء والمعرفة إلى الاستجابة بطرائق مختلفة لدى وضعهم في ظروف متشابهة، اما أصل كلمة الشخصية فمشتق من الكلمة اللاتينية (Persona) وتعني القناع الذي يضعهُ الممثل على وجهة من اجل تأدية دور يتناسب وتلك الشخصية أو الوجهة المستعار.

التمرد Rebel:

هو احد ابعاد الانسان الأساسية..ومن اجل ان يكون لهذا البعد قوامه الحي، يغزو التمرد الحياة ليستلب منها نسغ الوجود...حتى تصبح الحياة والتمرد وجهين لعملة واحدة ويصبح التمرد الشرط الرئيسي لوجود الحياة فهو "وسيلة من وسائل التكيف، تقود الناس الى الخروج من محيط التركيب الاجتماعي من اجل البحث او احداث تعديلات كبيرة في السلوك الاجتماعي بمعنى ان الفرد يتمرد على الاهداف والمعايير والقييم السائدة في المجتمع ويحاول احداث تغييرات فيها"، والتمرد هو "الحركة التي بواسطتها يثور انسان ما ضد وضعه، وضد الخلق كله هو "الخروج على نواميس المجتمع وقوانين النظام العام، وعدم الاعتراف بسلطان أي سلطة.

البناء الدرامي: (Dramatic structure)

هو " الجسم الدرامي المتكامل في حد ذاته، والذي يتكون من عناصر مرتبة ترتيباً خاصاً، وطبقاً لمزاج معين، لكي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور"، ويعد "نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه، ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة فحسب، بل يقوم على التناقضات والتوتر والصراع الدرامي"، والبناء الدرامي هو ذلك الترتيب المعطى

لكافة الشروط الاجتماعية التي تحكم العلاقات البشرية السابقة للفعل وتكون بذلك هي المؤسسة له، اما البنية فهي ترتيب كافة الشروط الاجتماعية التي تنشأ نتيجة اختيار هذا الفعل أو ذاك في المسرحية وتكون لذلك ناجمة عنه، والبناء الدرامي هو " فن خلق الشخصيات وتنويعها وأنطاقها بما يليق بيسر الحركة في المسرحية، والمطابقة بين طبيعة الشخصيات والأحداث وحبك العقدة والتمهيد للصراع ثم الانتهاء به"، كما يقصد به الهيكل الدرامي المتكون من عناصر مرتبة ترتيباً خاصاً لأحداث تأثير في الجمهور.

التغريب Alienation Effect :

يعرفه (بريخت) مسرحياً بأنه ليس مسألة اساليب فنية خاصة بل هو تغريب بطريقة الحياة اليومية فتأثير التغريب يحدث عندما يتغير الشيء المطلوب فهمه ولفت النظر اليه من كونه شيئاً عادياً معروفاً جيداً في الوقت الحاضر الى شيئاً متميز مدهش وغير متوقع، اما التغريب في العمل الفني فهو كسر المدرك والاتيان بمدرك جديد يعتمد المنطق والبرهنة والارتكازية، وقد يستخدمه الكاتب بتغريب الشكل والمضمون عن المؤلوف والمتداول ابتغاء اثبات منطوق او فكرة او نظرية، ويمكن تعريف التغريب بأنه خاصية بين القارىء والنص او هو نمط من الاداة وتعد العنصر الاساسي في الفن، واداة الفن هي اداة تغريب الاشياء، وهناك وظيفتان للتغريب الاولى: القاء الضوء على كل الاعراف اللغوية والاجتماعية مما يضطر القارىء الى رؤيتها في ضوء نقدي جديد وهذا ماقصده (بريخت) في ما اسماه بـ(جوهر التغريب)، والثاني :القاء الضوء على الشكل نفسه وترغم القارىء على تجاهل التصنيفات الاجتماعية وتوجيه الانتباه الى عملية التغريب بوصفها من عناصر الفن، أما هدف التغريب فهو كسر الإيهام بالواقع وجعل المتلقي واعياً منفصلاً بعقله من ناحية، ومشاركاً بعواطفه من ناحية أخرى في الحكم على (النص)، فضلاً عن ذلك، يرى (شكلوفسكي) بأننا " لن نحتفظ بطزاجة مدركاتنا الحسية عن الموضوعات... وأن الوظيفة الخاصة المسندة للفن هي أن يعيد لنا الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات عادية في وعينا اليومي.

الانزياح، الازاحة Disphacement:

يعرف الانزياح بأنه كل خروج عن القاعدة العامة، اما الازاحة فهي مصطلح يستخدمه الناقد النفسي للاشارة الى تصور ليس له معنى محدد في الظاهر غير انه يحمل كثافة بصرية وشحنة عاطفية يتلقاها هذا التصور من تصور آخر يرتبط بسلسلة من التداعي والعاطفة انفصلت عن التصور الاصلي وتحولت الى تصور آخر لا علاقة لها به، اذ يستخدم مصطلح الانزياح على نطاق واسع اليوم في الدراسات الأسلوبية والبلاغية والنقدية واللسانية العربية، مما يعكس قبولاً ورضا بما يؤديه من قدرة على الوصف من جهة وما يمثله من مناسبة للثقافة العربية تراثاً وحداثة، حيث تتسع محاولات التأصيل للمصطلح انطلاقاً من مصادرة التناسب هذه، ورغم ما أثاره المفهوم من جدل وما تولد عنه من اتجاهات أثرت في الدراسات الغربية فإن جهد المثاقفة عند الدارس العربي لم يمتد إلى محاولة استيعاب ذلك الجدل الذي يعد توسيعاً لأمداء المصطلح بما يهيئه ليشكل نظرية في تحديد ماهية الأسلوب، واستثمار منظور الانزياح في تأسيس نظرية للأسلوب ومحاولة قراءة التراث الأدبي والنقدي العربي في ضوئه، رغم ما تعرض له مفهوم الانزياح من درس وتحليل فإنه لا يزال يرد في معاجم النقد واللغة مقترناً بما يثيره من إشكالات، ففي معجم اللسانيات يرد التعريف للانزياح: حين نقارن بين حالتين للغة و نلاحظ في واحدة وجود عنصر في الموضع الذي يشغله في اللغة الأخرى عنصر آخر له معنى مكافئ فإننا نحدد انزياحاً بين حالتين للغة، وهكذا يوجد انزياح بين اللغات والانزياح سمح بتشكيل أقسام للتنوعات المنتظمة، ونستطيع كذلك تحديد انزياحات جغرافية أو اجتماعية، وحين نعرف معياراً، بمعنى استعمال عام للغة المشتركة لعموم المتكلمين، نسمي انزياحا كل فعل للقول، وللانزياح إضافة إلى كونه عامل تميز للخطاب الأدبي، دور جمالي كبير يسهم في لفت انتباه المتلقي، ومن ثمة التأثير فيه وتوصيل الرسالة التي يريدها الخطاب، فالتفاعل ضروري وهام بين العناصر المنزاحة والعادية لأن هذه العناصر دون تفاعلها لا أهمية لها بل قد تكون عوامل معيقة لشعرية الخطاب، صحيح أن الجزء مهم لكن هذا الجزء يستمد أهميته من تفاعله مع الأجزاء الأخرى في كون عام اسمه الخطاب الشعري والتفاعل ينتج تغيراً في

طبيعة المواد المتفاعلة والإطار الذي تنتمي إليه، مما يخلق لها سمات جديدة ووظائف جديدة تكون مميّزة للخطاب الشعرى فيكون الانزياح ها هنا عاملاً سلبياً بدلاً من أن يكون عاملاً إيجابياً، اذن يمكن القول: إن الانزياح خاصية هامة من خصائص اللغة الشعرية في كل الآداب العالمية، لقد آن الأوان لإلغاء النظرة التى تقوم على اعتبار الظواهر البلاغية زينة والتعامل معها على أنها عناصر هامة في بناء النص الأدبي.

النظام System :

هو مجموعة من العناصر المتداخلة التي تشكل كلاً موحداً، ويعرف بأنه " صيغة تقدم توضيحاً للعلاقات الثابتة بين الظواهر... أو هو عبارة عن فرض أو قول تترتب بواسطته معرفتنا للعلاقات" كما يعرف "بأنه سلسلة من الاختلافات... اجتمعت بسلسلة من الاختلافات الفكرية "، والنظام حسب (بارت) هو مجموعة من العناصر تدخل في تركيب لخلق نوع معين من الخطاب لتثير معنى أو أسلوباً ما، كما يشير النظام الى أنه : تركيب الكلمات، التنسيق بينها بحيث يأخذ بعضها بحجز بعض.. ويذكر الجرجاني مكان الجزء بمفرده في بناء العمل الأدبي، فالكلمة المفردة لا قيمة لها عنده قبل دخولها في التركيبة.

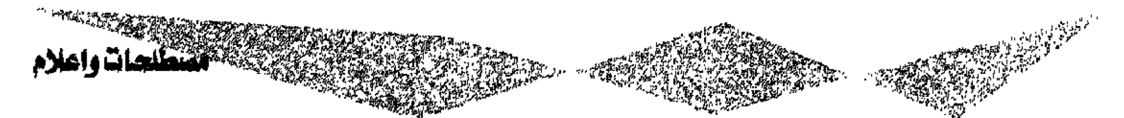
التعبير Expression :

هو عملية الإعراب عن شيء بإشارة أو لفظ أو صورة أو نموذج، فالإشارات والألفاظ تعبر عن المعاني، والصور تعبر عن الأشياء، وكل نموذج يعبر عن الأصل الذي اخذ منه، والتعبير عصارة لدائرة تعمل بها عدة قوى لتحليل أنظمة التعبير وأشكاله، إذ أن التعبير هو البحث عن السمات المهيمنة الاساسية المتحكمة في النماذج، فيصبح نظام التعبير انعكاس لأنظمة العلاقات التي ترتبط بشكل جدلي وتحفز أحداها الأخرى على فك شفرات الرموز ألفنية التشكيلية ، ويطلق التعبير على الوسائل التي يعتمد عليها في نقل الأفكار والعواطف إلى الغير ومن هذه الوسائل الصور، الرموز، ولغة الكلام..والتعبير عن الرؤيا تفسيرها والتعبير في النفس بيانه والأعراب عنه، والقوة على التعبير صفة لبعض الآثار الفنية التي توحي بالعواطف والأفكار، اما الأصل الذي انبثقت منه كلمة (تعبير) في اللغة

الانكليزية فيعني (Expression) والذي يشير إلى عملية عصر أو ضغط، فالعصر إنما يستخرج أو (يعتصر) حينما يعصر العنب في مضغط أو (معصرة) النبيذ ولهذا فأن مجرد خروج المادة الخام أو انطلاقها لا يعد عصراً إذ لابد من تداخل المواد الخام مع أي شيء خارجي ليحدث تفاعل يترتب عليه حدوث تحول في المواد الأولية (المواد الخام) في العمل الفني فيظهر تغيير في صميم تلك المواد قياساً إلى ما يعتصر بالفعل ولابد من لإشارة إلى أن التعبير هو الدلالة النفسية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع فهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان في نموذجه وهو السمة الإنسانية في العمل الفني التي يستطيع الفنان بواسطتها إن يتعامل وجدانياً مع الموضوع لأنه الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه ومركز إشعاع لعملية الخلق الفني والكيفية الفريدة التي تجعل العمل الفني يتطبع بطابعها وتخلع عليه أنظمة الوحدة والانسجام والتماسك، وليس (التعبير) في الفن مجرد تأثير في نفسية المتذوق واستثارته وجدانياً بل هو لغة أصيلة تحمل نسقاً فريداً ومفهوماً فنياً لا يحاكي إبعاد الواقع الملموسة بل يكشف لنا عن بعده الوجداني، فالفنان إنسان خالق ينظم عالم مخلوقاته عن طريق مجموعة وسائط جمالية خاصة وفي مقدمتها جميعاً واسطة (التعبير).

الفكر Thought :

عمل عقلي مهمته فحص ما يجول من أفكار وخواطر وصور بغية التوصل إلى حلّها من خلال التفكير في الخروج من مأزق معين، والفكر عملية معرفة تتم عن طريق المفاهيم أو التصورات، لأننا في التفكير، إنما نقيم علاقة ما بين مفهوم أو تصور ما، يُعد محمولاً، وبين تمثيل جزئي يكون بمثابة الموضوع، والفكرة تعني تصوّر ذهني، فهي قوة (Force) اصطلاح ابتدعه (فويي) للدلالة على أن الفكرة هي قوة تبعث فكرات أخرى تدفع إلى العمل، ومن ثم لا ينبغي التمييز بين عقل وإرادة، أو بين فكرة معلومة فحسب وفعل يحققها، والفكر تفاعل العقل مع المعرفة بشكل إبداعي، ويمثل النشاط الأعلى للعقل، وهدفه البحث عن مفاهيم جديدة للعالم، فالفكر عند (ديكارت) هو كل ما يختلج فينا، ندركه بأنفسنا ادراكاً مباشراً، ومن اجل هذا لا يقتصر مجال الفكر



على التعقل، والإرادة، والتخيل، بل يتناول الاحساس ايضاً فحين التحدث عن عمل فكري او وجداني، أي عن المعرفة التي اجدها في نفسي والتي اتخيل اني ارى او امشي، ستكون هذه النتيجة صحيحة لا استطيع ان اشك فيها، لانها ترجع إلى النفس التي لها وحدها ملكة الوعي والتفكير على أي نحو آخر.

المقدس The holy :

يعرف بأنه "حقيقة من نظام آخر غير الحقائق (الطبيعية)، تعبر بسذاجة عن المخيف او العظيم أو الخيالي الغامض بمصطلحات مستعارة من ميدان طبيعي أو الحياة الروحية الدنيوية للانسان "، كما يعرف المقدس بأنه : " ما يمارس في ميدان مدني بحت و بمختلف أشكاله ولاسيما العبادة والاضحية...هو الذي اتاح للمجتمعات الاستمرار بالحياة.. طالما اتاحت للجماعة ان تجد السلام بقتيل لن يثأر له"، والمقدس في علم الاجتماع" هو عكس المدنس والدنيوي، انه المحرم بذاته، كل ما تكون حرمته غير قابلة للمس والاباحة، ويقال المقدس على شخص اومكان او شيء او زمان، اساس الاستحرام اعتبار الشيء فوق الزمان، خارق للطبيعة وللتاريخ، فيه من الروح والالوهة اكثر مما فيه من الدنيا واشيائها الفانية"، فهوماينتسب الى نظام أشياء تنفصل بخصوص، لايقبل الانتهاك، مايتعين عليه أن يكون موضوع احترام ديني من قبل جماعة من المؤمنين...الطابع المقدس للشخص البشري، والمقدس هو الطاقة والشحنة والقوة المركزية التي تشيع الانسجام في المادة وتجر بها نحوها والمقدس في صورته الاولية البسيطة، يشكل طاقة خطيرة، خفية على الفهم، عصية على الترويض، شديدة الفاعلية... قوة لاتقبل التدجين ولا التحلل ولا التجزئة، قوة كاملة لاتجوز فيها القسمة.

المسرح الصفي Class's Theatre :

"وهو الذي يشرف عليه مدرس المادة ويستغله لإيصال المعلومات والمواد والمناهج المدرسية ويتحدد زمانه ومكانه في الصف والدرس".

البنائية Constructivism :

هو أحد المصطلحات التي أطلقت على أحد الاتجاهات الفنية التي تهتم بالمجسمات الفنية المنحوتة ذات التركيبة الثلاثية الأبعاد، حيث كان معظم فنانو البنائية يستخدمون مواد وخامات متنوعة، وقد برز من هذا الاتجاه مجموعة من الفنانون يتزعمهم الفنان (أمبرتو بوتشيوني1916-1882) ، و(نعوم جابو1890 - 1977)، و(أنتوني بيفزنر1886-1962)، و(تاتلين 1885-1956)، و(جوليو كونزاليس1957-1876) ، ولقد اشتقت من كلمة (البنية) المصطلح الفكري الذي يعرف بأسم (البنيوية) وهي نزعة فلسفية منهجية ظهرت ما بين عام 1960-1966م في فرنسا، إذ عرفها (رولان بارت) بقوله : " أن البنيوية ليست مدرسة أو حركة، أو مفردات، بل نشاط يمضي إلى ما وراء الفلسفة، ويتألف من سلسلة متوالية من العمليات العقلية التي تحاول إعادة بناء الموضوع لتكشف عن القواعد التي تحكم وظيفته "، وفق هذا المصطلح عرف (ليفي اشتراوس) (البنية) بقوله : " أن البنية تحمل أولاً وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض الواحد منها، أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى "، وقد عرفت البنية بأنها نظام مكوّن من مجموعة من الأجزاء أو (العناصر، المكونات) ذات الطبيعة المادية أو العقلية، والمرتبطة بعلاقات متبادلة مع بعضها البعض من جهة ومع الكل من جهة أخرى، والتي تحدد بذلك الخصائص الجوهرية وفقاً لقوانين حاكمة وبما يخلق تنظيمات تتصف بأنها تواصلية بين الأجزاء (تصور وظيفي) أو تتصف بأنها نتائج لتطبيق نوع من الفروض المنطقية ...كما يمكن التمييز ما بين البنية السطحية التي تعني بالخصائص والعلاقات المباشرة المحسوسة المدركة بين عناصر ظاهرة ما، كونها تمثل الناتج النهائي في عملية تكوين الظاهرة، وبين البنية العميقة التي تعني الخصائص والعلاقات الجوهرية الثابتة والكامنة خلف الظاهرة المحسوسة، إلى إن مصطلح البنائية يتحدد بمعنى مجموعة العمليات التكوينية للشكل الفني، وفقاً والكيفيات التشييدية التي تظهر بها الصيغ التكوينية للشكل، من خلال علاقات وحركة العناصر البنائية من نقطة وخط ولون وملمس والعلاقات الرابطة

فيها، بعيداً عن مفهوم المصطلح النقدي للبنيوية ومنهجها في مجال الدراسات الأدبية .

واقع Really :

هو "ما حدث ووجد بالفعل"، ويعرف : بأنه أي شيء يوصف بصورة مؤكدة كشيء حقيقي، كما يمكن تعريفه بأنه :" لفظه تشير الى كل ما يحدث بالفعل في باب المحسوسات او في باب الاتصالات"، والواقع حادث او علاقة تتخذ اساساً لتقدير صحة قول او فكرة ما.

الشكل الخالص Pure Figure :

هو صورة يبتدعها الفنان في الرسم التجريدي، لا تستهدف إلى تصوير شيء معين، ولا تمثل شيئاً سوى ذاتها، وسوى ما هي عليه، إنها صورة لا أنموذج لها، أنما هي أصل هي نتيجة للفعل الفني، ولا يمكن فهمها إلا بوصفها شيئاً في ذاته، " وهذا هو الأسلوب التجريدي الصرف.

الدراما الخلاقة (The Creative Drama) :

"انها الدراما التي يتعاون فيها طلاب الصف الواحد من حيث التخطيط والتمثيل ويكتمل بناؤها بالاقتراحات والنقد والتكرار" ويقصد بها الدراما المخصصة لأطفال المرحلة الابتدائية التي تقوم على استحداث آليات وأشكال جديدة من اللعب لها القدرة على تحريك وتنشيط مخيلة الطفل واستثارته، وعن طريقها يتمكن المعلم من التمييز في جوانب التباين في المستويات والخبرات والتخيلات، وهي لا تحتاج الى أعداد مسبق او تدريبات متواصلة او تعقيد تقني اخر، انما تسير على مبدأ الاتفاق بين المعلم والأطفال على فكرة معينة داخل حجرة الصف، كما وينصب اهتمامها على قدرة التلاميذ الترميزية واطلاق مخيلتهم في التعبير.

الرسم التجريدي الحديث Abstract Modern Drawing :

هو اتجاه حديث في فن الرسم يقوم على تصوير فكرة الفنان أو شعوره، تصويراً لا يعتمد على محاكاة لموضوع معين مع استخدام الألوان أو الأشكال

الهندسية، وهو ليس مجرد تيار بل ظاهرة معاصرة ومرحلة متقدمة ومتطورة في الفن الحديث، بعد أن فقد الشيء الممثل من أهميته، وحلت الفكرة محل الصورة في مجال التعبير الفني، والتجريد في مفهومه العام هو رفض للصوري أو (التمثيل الصوري)، وهو رفض التقيد بالمنظور أو الطبيعة، التي بات ضرورياً الابتعاد عنها أو السيطرة عليها بواسطة إشارات، وهذا الرفض هو نتيجة تحرر الفنان أزاء ضرورة تمثيل الأشياء كما هي أو نقلها وتمثيلها، والتجريد " لا يقتصر على الوقوف بعيداً عن الصورة المحسوسة، بل يحاول أن يستخرج من المحسوس شيئاً هو منه بمثابة الحقيقة، أو المبدأ أو الفكرة ".

المسرح المدرسي School's Theatre:

هو مجموعة من الممارسات العملية التي يمارسها الطلاب خارج الفصل، ويرمي الى تحقيق بعض الاهداف التعليمية، ويكمل الخبرات التي يحصل عليها الطلاب داخل الفصل، وهو ايضاً النشاط الذي يحصل الطلاب من خلاله على المعلومات والخبرات التي يستخدمونها في حياتهم العامة والخاصة وتساهم في اشباع حاجاتهم المختلفة، ويعرف بأنه انموذج ادبي فني يحدث تاثيراً تعليمياً في المتلقي معتمداً على عدة عناصر ادبية اساسية منها: الحبكة الدرامية، والشخصيات، والحوار، وتقنيات مساعدة ومنها: الملابس، والاضاءة، والمؤثرات، والديكور كما انه فرقة او مسرح من الهواة تشرف عليه المؤسسة التربوية لتسلية الطلبة وتثقيفهم وتدريبهم على ممارسة فنون المسرح، ويعد المسرح المدرسي طريقة تربوية للتعليم تساعد الطالب على التعبير عن نفسه، والكشف عن قضايا وعلاقات مختلفة بوساطة مشاركته في تأدية دور (مميز مرتجل) تنمي لديه القدرة على فهم العالم من حوله ولا يحتاج الى مهارات مسرحية او دراسة لفنون المسرح من اجل المشاركة في الدرس المسرحي، اذ يوجد في اغلب المدارس مسرح مخصص لعرض المسرحية المدرسية والندوات والاحتفالات، وفي حالة عدم توفره في المدرسة بأمكان المخرج استثمار ساحة المدرسة او اية قاعة دراسية ليقدم فيها مسرحيته، ويلعب المسرح المدرسي دوراً مهماً ومتميزاً اذ يلجأ الى مخاطبة عقل وحواس المتلقي (الطالب) بشكل مباشر، مما يجعله اشد تأثيراً وخطراً في هذا

المجال، فهو يعد أحد المظاهر الحضارية الذي يساهم مساهمة فعلية وأساسية في عملية البناء الاجتماعي، كما وتبرز أهميته على عدة مستويات منها ما هو فكري وثقافي ومنها ما هو توجيهي وتعليمي، لان العمل المسرحي يزيد من معلومات الطالب الثقافية والاجتماعية والسياسية ويوسع مداركه في هذه المجالات، ومن خلاله يتعلم الكثير من المهارات والقيم الحياتية التي لا يمر بها او يمارسها في المناهج الدراسية ولا يجدها في الكتب المنهجية، وبذلك يزداد خبرة ومهارة وتفهم، كما ويخلق المسرح المدرسي علاقة وطيدة بين الاثنين أي بين المدرس والطالب فهو نشاط يجعل المعلم يقترب اكثر من الطفل، في واقع تعليمي تزداد فيه الهوة بين المعلمين والاطفال، اذ يغدو المعلم شخصاً يؤدي واجبه التعليمي المحدود والمرسوم له، في هذا الواقع الذي تعيشه مجتمعات كثيرة، يصبح أي نشاط أنساني، مثل النشاط التمثيلي، ضرورة ملحة لمد جسور حقيقية بين المعلم والطفل، وبتلك العلاقة المتينة تتمكن المدرسة من ان تقدم لابنائها زاداً معرفياً بأبسط الوسائل والطرق التعليمية ومن ثم لتحقيق افضل النتائج، ومن ثم يحقق المسرح المدرسي للطالب سواء أكان (المشترك ام المتلقي) السلامة الصحية والروحية من كل انواع التوترات، التي تأخذ شكل التردد، والخوف والتوتر الذي ينعكس على فعل ورغبة الطالب في السلوك اليومي والكلام، ويعدُ المسرح المدرسي وسيلة أساسية من وسائل التثقيف والتوعية والإمتاع، ووسيلة جذب مباشرة يتفاعل معها الطلبة وجهاً لوجه (Face to Face)، ومن ثم يتسنى لهم اكتساب اكبر قدر من المعلومات التي تساعدهم على حل المشكلات والصعوبات التي يفرضها العالم المحيط بهم.. أو التي تأتي من خلال ظروف خاصة لا تتلاءم والظرف الاجتماعي العام في المجتمع.

مسرح العرائس والدمى The Puppet Theatre:

هو شكل من الدراما تمثل فيه الدمى ذات الاشكال الصغيرة المدورة التي يتحكم فيها من الاسفل مباشرة بيدي محرك الدمى او بعصي او تمثل فيه الدمى ذات الاشكال الصغيرة المدورة التي يتحكم فيها من فوق المسرح بالخيوط او الاسلاك، وهو ايضاً : مسرح مصغر من الورق المقوى مع اجنحة متحركة وستائر

واشكال ممثلين وممثلات متحركة، ويمكن تعريف مسرح الدمى بأنه مسرح مصغر من الورق المقوى شهد رواجاً واسعاً في انكلترا في القرن التاسع عشر، كما ان مسرح الدمى من اكثر انماط المسرح المدرسي جذباً للطلبة نظراً للمشاركة الفعلية في العرض المسرحي المدرسي من خلال مخاطبة المتلقي ومخاطبة الدمى الاخرى التي على المسرح، اضافة الى ذلك فهو يتميز ببساطة الاسلوب المستخدم في تقديم مسرحياته والتي غالباً ما تكون قريبة من المراحل العمرية للطلبة التي يجري عرض المسرحية المدرسية لهم، ويعتمد مسرح الدمى بشكل رئيسي على خبرة ومهارة صانعها، والدمية كشيء هي كيان تسقط عليه دائماً صفة الثبات على الرغم من أن الانسان نفسه سيقوم في فترة لاحقة بتوفير مكنة الحياة المعبر عنها بمجموع الحركات التي يمكن أن تقوم بها الدمية بإرادة الانسان وتخطيطه واختياره فهي كحيز مخترع موجودة في الزمان والمكان الإنسانيين ولكنها في الوقت عينه تفقدها بأنتمائها الكلي إلى مخيلة الانسان المبتكرة، اذ ان صانع الدمية في حقيقة الأمر لايريد أن يمنح هذا الثبات صفة الديمومة مع ان على الدمية أن تتحرك لفترة ما وهي في أثناء حركتها تلك ستكون مطالبة بالتعبير ونقل انفعالات الإنسان ولكن هذه الحركة يجب أن تكون مقننة ومحسوبة لا يصال خطاب ما، ثم لترجع الدمية إلى حالة السكون مرة أخرى ان هذا الانتقال المبرمج من حالة الحركة إلى حالة السكون وبالعكس يستجيب إلى درجة كبيرة لانفعالات وعواطف الانسان الأمر الذي يجعل مسرح الدمى متنفساً مهماً وحقيقياً للتعبير عن الانفعالات النفسية ونحن إذ نثبت هذه الحقائق لا يمكننا بأي حال من الأحوال إنكار الوظيفة التشويقية التي يمكن أن يختص بها مسرح الدمى ولا تتوفر في المسرح العادي تأسيساً على قدرات الدمى واستجابتها لأليات التحريك الكاريكاتيري الذي لايمكن الحصول عليه عبر الممثلين العاديين، وعلاقة الطفل بالدمى علاقة خاصة وذلك لأن الدمية كشكل ومعنى لها القدرة على الاستجابة لحاجاته النفسية والعاطفية لأنها مكمن إيحائي مهم تمنحها طبيعتها القابلية على الاستجابة لرغبات الطفل في تشكيلها كما يريد، إذ يخلع الطفل صفة الحياة على الأشياء الجامدة ويخيل إليه إنها كائنات حية تشعر وتتحسس وتنفعل ويعتقد أنها تستجيب له فهو يكلم

الكرسي، ويضرب الطاولة ويركب العصا كأنها حصان ومن الممكن تحديد أبرز الخصائص التي تمنحها الدمى للمسرح وعلى الوجه الآتي:-

أولاً:- يوفر الشكل المادي البحت للدمية، لمستخدميها قابلية تشكيلها بأشكال تتساوق مع رغباتهم وطبيعة الخطاب الذي يرسلونه وهذه القدرة على تصنيع الدمية بأشكال مختلفة يمكن أن تمهد لغرائبية في الشكل ومن ثم غرائبية المنطوق المراد توصيله " صانع الدمية يطلق لخياله العنان إلى أبعد ما يستطيع خارجاً عن حدود المنطق والمألوف فيضّخم الأجزاء التي يريدها ويقلص الأجزاء الأخرى بشكل كاريكاتيري محبب لكونه يمتلك حرية التعبير".

ثانياً:- النمطية ذات الطبيعة التكرارية في إنتاج الدمية تتيح لصانعي مسرح الدمى أمرين **أولهما**:-الحصول على عدد كبير من المؤدين بيسر وسهولة، **وثانيهما**:-التمكن من ثراء في الشخصيات خاصة الغريبة منها غير متاح لصانعي المسرح التقليديين إذ يمكن أن نحصل على دمية بمواصفات غريبة تخترق التسلسل التأريخي والمنطقي لوجود الإنسان قد تعمل على إرباكه بشكل يخدم الفعل المسرحي.

ثالثاً:- يمكن للدمية أن تؤدي دورها في الأخذ بيد المسرح الفقير للمثلين لمختلف الأسباب وذلك عبر قدرة الدمية على الاستجابة لان تكون منطوقاً عنها ومعبراً عنها بالنيابة، ولابد لنا من الإشارة إلى ان مدى التأثير الذي تحدثه الدمية في نفوس المتلقين أو المشاهدين الأطفال عائد في جزء كبير منه إلى الرموز الدلالية الناتجة عن الشخصية الجديدة التي تعلنها أو تتبناها الدمية.

التحول: Transform

يعرف التحول بأنه " تغيير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه" والتحول: تغيير يلحق الأشخاص والأشياء وهو قسمان، تحول الجوهر، أي حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة، والتحول الآخر، تحولٌ في الأغراض، تغير في الكم (كزيادة أبعاد الجسم النامي) أو في الكيف (كتسخين الماء)، أو

في العقل (كأنتقال الشخص من موضع إلى آخر)، " ويطلق التغير في علم النفس على التغير الذي يؤدي إلى نشوء عمليات فكرية مختلفة الطبائع "، كما ان التحول عملية انتقال من بنية إلى أخرى مع بقاء صفة النوع من قبيل تحول النص المكتوب بعده خطاب أدبي لساني إلى نص العرض بوصفه خطاباً فنياً بصرياً سمعياً اذ أن التحول هو انتقال من صورة إلى أخرى (تحول الجناس) والتحول عند المحدثين هو:الانتقال من إسناد إلى إسناد آخر.

أوكست كومت 1798-1857:

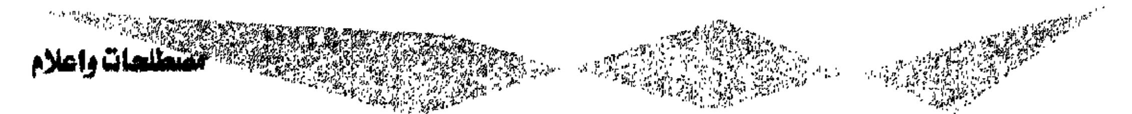
فيلسوف فرنسي كتب عدداً من الكتب لعل من أهمها (دروس في الفلسفة الوضعية) عام 1842 ويعد من مؤسسي المذهب الوضعي، تأثر في نظرياته بمجموعة من الفلاسفة والمفكرين الذين سبقوه أمثال (أرسطو)، حيث اخذ فكرة التنظيم الاجتماعي وتوزيع الوظائف، وتأثر بـ(كانت) في تصوره للوضعية في المنهج واخذ عن (هيوم) وجهة نظره في الحتمية التاريخية.

الثورة الصناعية Industrial Revolution:

شاع في العصر الحديث في أوربا استعمال كلمة الثورة للدلالة على التغير السريع الواسع النطاق في عالم التجارة والزراعة والسياسة والصناعة، ففي انكلترا مثلاً أطلق على تطور الزراعة الثورة الزراعية حين اتسع الإنتاج الزراعي بتأثير استعمال الآلة والأسمدة والأساليب الغلمية في الزراعة، فهي سلسلة من التغيرات الأساس في طريق الصناعة نقلت الجماهير من الحرف الصناعية الموروثة إلى أساليب جديدة في العمل والسفر والمعيشة.

هربرت سبنسر Herbert spinser:

احد علماء الاجتماع الانكليز ومن أوائل مؤسسي المذهب الوضعي تأثر بفلسفة (هيوم وكانت وهجيل) له مؤلفات عديدة منها (المبادئ الأولى)و(مذهب الفلسفة التركيبية) و(دراسة في علم الاجتماع) وتتلخص فلسفته بين المثالية الذاتية واللاإرادية والمثالية الموضوعية.



المسرحية الدرامية The Dramatically Play:

انها المسرحية التي تعتمد على توصيل مجموعة من المعارف والمعلومات الى الأطفال تساعدهم على زيادة درجة النشاط والاتقان في معلوماتهم، كما انها المسرحية التي تتطلب من الطلبة الاعتماد على أعداد مسبق لنص او مضمون (فكرة) يتناسب مع الفئة العمرية (متلقية العمل) وغالباً ما تعتمد تلك المسرحية على المناهج المدرسية، ولا يسمح للطلبة بالتصرف على سجيتهم وكيفما اتفق، انما عليهم ان ينصاعوا لملاحظات المخرج وهو غالباً ما يكون مدرس المادة، ويمكن عرض المسرحية داخل حجرة الصف او خارجها كما وانها تعتمد في عروضها على التقنيات البسيطة المتوفرة.

مسرح خارج الصف The Outside Class Theatre:

انه المسرح الذي يخضع الى لجنة اللغة العربية والتمثيل الموجودة في المدرسة من اجل الاستفادة من وقت الفراغ وتطوير قابليات الطلبة الفنية ويشرف على هذه العملية المشرف الفني ان وجد او مدرس اللغة العربية او الاثنان معاً، وهو المسرح الذي يتم في ضوءه تقديم عروض مسرحية في الاحتفالات والاعياد والمناسبات الوطنية في مسرح المدرسة ويشترك في تقديم هذا النشاط الطلبة من مختلف المراحل الدراسية، وبأشراف مدرس المادة او المشرف الفني.

النشاط التمثيلي The Acting Activity:

وهو النشاط الذي يقدم التمثيلات الشعرية او النثرية بأنواعها المختلفة، سواء اكانت تعليمية، ام اخلاقية، ام تثقيفية، او قومية، ام فكاهية ترفيهية، ام غير هذا، كما انه النشاط المخصص لمسرحية ذات فكرة معينة كأن تكون (تعليمية، او اخلاقية، او ترفيهية، ...الخ)، وقد يتضمن النشاط التمثيلي مشاهد ارتجالية او مسرحيات قصيرة (اسكيجات) (Short Plays).

النشاط الغنائي The Sining Activity:

هو النشاط الذي يقدم الاغاني والاناشيد و (الاوبريتات)، او العروض الغنائية وما الى ذلك ويمكن تعريفه بأنه النشاط الذي يهتم بالدقة والضبط في

الاداء وفي الامور الاخرى كالملابس التي يرتديها المستعرضون من حيث خياطتها ومن حيث الوانها كما انه معنى بالمسرحيات الغنائية والراقصة (الاوبريتات) والتي يقتصر عرضها في المناسبات الوطنية والقومية، ويجري التعبير عن تجسيد ذكرى او مناسبة بطقس احتفالي راقص.

ايليا كازان Ielia Kazam:

ولد عام 1909 في تركيا، ويعد احد مؤسسي المدرسة الحديثة في فن الاخراج والتمثيل في امريكا واحد الدعامات القوية في مدرسة الدراما الامريكية المسماة (ستوديو الممثلين)، فقد عمل ممثلاً خلال حقبة الثلاثينات واحياناً مخرجاً في (مسرح الجماعة)، وبرز مخرجاً مسرحياً خلال حقبة الاربعينات عندما قدم مسرحيات متنوعة مثل (جلد اسنانا) عام 1942، (لمسة واحدة من فينوس) عام 1943، (جاكوبوفسكي والعقيد) عام 1944 و (الجذور العميقة) عام 1945، وبعد الحرب العالمية الثانية ازدادت شهرته بأفضل المسرحيات الامريكية لاسيما مسرحيات (تنسي وليامز) و (ارثر مللر)، فضلاً عن ذلك فقد نشط (كازان) الى مستوى السينما واخرج افلاماً مهمة مثل (يحيى زاباتا)، (على الجبهة المائية)، (شرقي عدن) و (بيبي دول) وروائياً اصدر روايتين هما (امريكا، امريكا) عام 1962 و (الترتيب) عام 1968.

المسرح الأسود Black Theatre:

مسرح خاصّ نشأ بجهود (ألكساندر سيهار) و (إيفا أستروف) وأستند تأليف (المسرح الأسود) على، حركات جسدية ايقاعية، جاز حديث وتمثيلية صامتة لا تخلو من جرعة كوميدية، أي مسرح يمنح جمهوره ترفيهاً، وعلى الرغم من المشاكل المالية، والحاجة إلى أجهزة تقنية في البداية، فقد تم افتتاح (المسرح الأسود) بدون أيّ دعم رسمي، أما مبادئ (المسرح الأسود) فتستند على صياغة (آينشتاين) لقانون الطاقة وكذلك يستند على (قانون بلانك) لتوزيع الضوء، والتطبيقات التأثيرية (للمسرح الأسود) تشتقّ من القوانين الطبيعية، فالمسألة هي نتاج إشعاعين يؤثّران على بعضهم البعض، و يمكن أن تنتج مثل هذه الظواهر إنكسار وإنحراف وإستقطاب للضوء، يجعل بالإمكان إظهار خيوط طيفية تظهر

عند تحرر الطاقة الإلكترونية والتي تظهر بألوان تشكل تجربة لطيفة للمتلقي، ومن عروض المسرح الأسود (بلاتينيوم، بوشمان، الحلقة، الأعواد، الكرات، البندول، الشبكة)، اذ انَّ المسرح يكون مُظلِماً تماماً، وكلّ شيء فيه يكون أسوداً، مِن ملابس المُمثلين، وجميع ستائر المسرح وقاعة العَرض أيضاً تكون سوداء، بحيث لا يظهَر أيّ شيء سواء مِن وجوه المُمثلين أو أجسادهم، ولا شيء مِن أرضية المسرح وسَقْفه، إلا ما يريد الممثّل إظهاره ولا يُسمَح بأيّ مَصدَر ضوء، إلا الأشعة فوق البنفسجية، لأنَّ هذا مِن شأنه كَشْف العمل وإفساد مُتعَة المُشاهَدة، أما ما يراه المُتفرّجون فهو ما يظهَر فقط على المسرح في عُمق الظلام، سواء كان ثابتاً أو مُتحرّكاً، بالألوان الفسفورية فقط حيث يستقبِل الأشعة فوق البنفسجية مِن مصدر الضوء الخاص (اللمبة السوداء)، وهناك مواد مُعيَّنة ذات خاصية فسفورية تتوهَّج توهُّجاً ساطِعاً في الظلام عندما تسقُط عليها تلك الأشعة، والملابس أو الرسومات أو الأشياء، المَطليَّة أو المُغطّاة بالألوان الفسفورية، سوف تسطَع أمام تلك الأشعة فقط، وليس أي ضوء آخر، هذا النوع مِن المسرح يُتيح للمُخرِج رؤى تشكيلية لا يجدها في الأنواع المسرحية الأخرى، فالمسرح الأسود يتفوَّق على المسرح الآدمي، لأنّه يتَّخِذ بُعداً جمالياً وتعبيرياً مُختلفاً، مثلاً، الكُتلة المُعلّقة في فراغ المسرح المُظلِم بأمتدادها الحركي، تتحوَّل إلى خطّ، والخطّ يتحوَّل إلى دائرة، وقد تتبدَّل صِفات ذلك الخَطّ وسُرعة حركته.... الخ، إنَّ هذه المُعطيات وغيرها مِن الإمكانيات، توفّر للمُخرج المُبدِع إمكانيات فنية وتقنية كبيرة في رَسْم المَشهَد المُراد عَرضه، فهو مسرح جذّاب للكبار والصغار، لذلك فهو إحدى الحلول المُثلى للتغلّب على مشكلة قِلّة العدد في المدارس الأحدية في الكنيسة المحلية، إنَّ مِثل هذه العروض التشويقية، للكبار والصغار، التي تناسب كافة المستويات الثقافية والاجتماعية، تفتح الباب على مصراعيه لجذب عدد كبير، كما أنها تفتح الباب لمشاركة عدد ليس بقليل فيها، إنَّ المسرح الأسود ليس فنّاً سَهلاً أو رخيص التكاليف، والتحضير له والعمل فيه ليس بالأمر الهيِّن، اذ إنَّ مسرحية مُدَّة عرضها 30 دقيقة مثلاً، ربما تحتاج للتحضير والتدريب حوالي 200 ساعة، هذا الفنّ الجميل الصّعب ليس في متناول الجميع، فنياً أو مالياً، خاصة عندما يقتصِر عَرضه على الأطفال، اما المُمثّل في المسرح الأسود لا يظهَر أبداً،

لكن اختفائه لا يكون خَلْف الكواليس، بَل إنّه يغرَق في الظُلمة التي تُحيط به مِن كلِّ جانب، مُرتدياً لباسه الأسود، ممّا يرفع درجة الإحساس بالوَهْم لدى الجمهور، وبالتالي ترتقي مَلَكة تذوُّقهم الفنّي، ممّا يحقّق التأثير المطلوب فيجب على الممثِّل هنا أنْ:

أ. يرتدي ملابس سوداء سميكة، بحيث لا تكشف ملابسه الداخلية الملوَّنة ويلبس في يديه قفازاً أسود ويغطّي قدمَيْه جيداً، كما يغطّي وجهه بغطاء به فتَحات تسمَح له بالرؤية والتنفُّس.

ب0 تتميَّز حركته بالدِّقة والتزامُن، دقة الحركة التي يؤديها، أو حركة الشَّكل الذي يَعرِضه، فتكون حركة انسيابية بدون تشنُّج وبدون تسرُّع، وتكون بزاوية عمودية في مواجهة الجمهور بدون أيّ انحراف كما يجب أنْ تكون الحركة مُتزامِنة مع إيقاع الموسيقى أو الكلام المُسجَّل المُذاع، أو مع حركة المُمثل الآخَر، ويعتمد العَرض في المسرح الأسود على بروز الشخص أو الشكل أو الرسم أو الكلمات أمام الإضاءة فوق البنفسجية لذلك فالمسرح الأسود يخاطِب أساساً عَين المُتفرِّج بلُغة الخُطوط والتشكيلات والإيحاءات والكلمات البارزة وذلك بالاعتماد على النَّصّ الدقيق، والموسيقى التصويرية المُناسِبة، والمؤثرات الصوتية التي تؤكِّد معاني المُشاهَدة، ويكون العَرض بإحدى هذه الطرق، أو بعضها:

أ. تشكيلات عن طريق: الانتشار أو الاختفاء أو الظهور أو التدرُّج، فيتحرَّك الشيء في فراغ المسرح بحرية تامة، فيطير وينفصِل ويتصِل ويختفي ويدور ويظهر ثانية.

ب. شخص يرتدي زيّاً فسفورياً كاملاً، أو يغطي جزءاً لإظهار جزء آخر من جسمه، كالأرجُل أو الأيدي، حتى أنَّ المُمثل هنا يستطيع أنْ يُظهِر أجزاءً مِن جسمه كأنها منفصلة عنه.

ج. أنبوب من القماش المحشو بالقطن أو الإسفنج أو القصاقيص، يُثبَّت على جسم المُمثل مُتخذاً شكل الرأس والجزع واليدين والرجلين، ويكون



لونه أبيض أو فسفوري.

د. أشكال مُجسَّمة، لحيوان أو طائر أو كرة أرضية، أو رسومات، وتكون أيضاً باللون الأبيض أو الفسفوري، ويجب مراعاة تناسق الأحجام مع بعضها البعض.

هـ. شخص أو شيء يبدو مُعلَّقاً في الهواء، يقف على مقعد مغطّى بالأسود، أو مربوطاً بخيط.

و. عرائس ضَخمة تتحرَّك بواسطة عصيّ من الرأس واليدَيْن والرِّجْلَيْن، بأيدي المُمثلين المُختفين في ظلام المسرح، وهذا الأمر يحتاج إلى تدريب كثير، حتى يتمكّن مُحرِّكو الدُّمية من ضبط حركتها وإضفاء الحركة الطبيعية عليها.

ز. أشياء طويلة مُتحرِّكة، مِثل قطار أو حيَّة.

ح. طيور تطير في الهواء، برسومات أو بالكفوف البيضاء على شكل حمامة.

ط. زهور تتفتَّح، أو زَرع ينمو.

ي. أمطار تتساقَط، أو أحجار تتطايَر.

ك. تلوين أو تُغطّية العناصر من أَحَد وجهَيْها باللون الفسفوري، بينما تكون الناحية الأخرى سوداء، وفي حالة الاستدارة تختفي هذه العناصر، وبالعكس، عندما تكون الواجهة السوداء ناحية الجمهور، ففي حالة الاستدارة يظهر العنصر فجأة أمامهم.

ل. شمسية تحمل عنوان المسرحية أو الكلمات البارزة أثناء العرض، بحيث تدور في مواجهة اللمبة السوداء.

فيسفولد مايرهولد (1874-1940) Facefold Myrhold:

مخرج مسرحي روسي، ولد في مدينة بنزا الروسية، انتقل من اسلوب فني الى اخر، بدأ ممثلاً وانهى دراسته الثانوية عام 1895، انظم الى فرقة المسرح الروسي في موسكو الفني عام 1898، ساعد أستاذه (ستانسلافسكي) في

اعماله الاخراجية، وتأثر بالمخرج (كريج)، وكان له مسرح خاص به وفيه يظهر منهجه، ترأس جمعية الدراما الجديدة فيما بعد.

مكان العرض Place of show:

مسرح معد ومخصص لهذا الغرض، من اجل تأمين تجانس الحبكة مع البيئة المناسبة او خصائص المكان والزمان الذي تدور فيه احداث المسرحية من خلال استغلال كل الفضاء المسرحي في مكان المسرح، وعلى مخرج المسرحية ان يبذل كل ما في وسعه من اجل ان يوضح فكرة المسرحية وأهدافها للجمهور.

سبل النهوض The Ways to Develop:

هو معالجة انسانية لموضوع معين، الهدف منها نقله من حالة قائمة الى أخرى افضل منها، او هو أيجاد السبل الكفيلة لمعالجة موضوع معين أدى الى أعاقت المسرح من تحقيق الأهداف المنشودة التي يسعى الى تحقيقها من اجل نقله من حالة قائمة الى أخرى افضل منها.

السيكودراما Psycho- Drama:

تكشف الحقيقة المختفية في الاعماق البشرية، مستخدمة في ذلك الطرق الدرامية التي تعتمد على التلقائية المستخرجة من قبل شخصية ما، تؤدي تجاربها المنبثقة من حياتها الشخصية، حيث لهذه التجارب مغزاها ومعناها وهي محملة بالطاقة العاطفية.

الاجتماع Conference:

الاجتماع ضد الافتراق، قال (ابن سينا) "الاجتماع هو وجود أشياء كثيرة يعمها معنى واحد، والافتراق مقابلة"، ومفهوم علم الاجتماع يتضمن القول: إن للجماعات الإنسانية طبائع خاصة لا تحل إلى الطبائع التي يبحث فيها علم النفس أو علم الحياة.

التعرف Introducing:

هو الانتقال من الجهل إلى المعرفة أو اكتشاف وقائع مجهولة أو مخفية وفي بعض الأحيان تعني الكلمة فقط التعرف على الهوية الحقيقية للشخصيات، حيث تطرق (أرسطو) إلى وسائل التعرف(علامات فارقة في الجسد أو شيء تتذكره الشخصية).

البيسكودراما Psychodrame:

تعني حرفياً الدراما النفسية فهي تطلق على شكل من أشكال المعالجة النفسية من خلال التقنيات المسرحية، وعلى استخدام المسرح وسيلة تربوية، وأول من استخدم هذه التسمية هو الطبيب النفسي الروماني(مورينو1892-1974)، الذي وضع أسس استخدام المسرح في العلاج النفسي في كتابه حول البسكودراما 1923.

الاتجاه direction:

انه العوامل المؤثرة في افكار الفرد وجوانبه الوجدانية واستعداداته بحيث تحدوه الى ان يعمل على نحو معين ازاء البيئة التي يعيش بها فهو ميل مؤيد او مناهض ازاء موضوع او موضوعات معينة كالاشخاص والفئات والاشياء المادية.

الحديث MODERN:

انه اسلوب يخرج عن الاعراف السائدة ويسعى الى خلق اشكال اكثر ملائمة لأحساس وادراك عصر جديد.

التربية Education:

التربية هي أن تضفي على الجسم والنفس كل جمال وكمال ، وإن صناعة التعليم هي اشرف الصناعات التي يستطيع الإنسان أن يحترفها وان أهم أغراض التربية هي الفضيلة والتقرب إلى الله وتعرف بأنها كل ما يعمل على تهيئة الفرص الإنسانية كي ينمو الطفل على طبيعته من ميوله واهتماماته، كما تعرف التربية بأنها نظام اجتماعي يحدد الأثر الفعال للأسرة أو المدرسة في تنمية الشيء من النواحي الجسمية والعقلية والأخلاقية حتى يمكنه إن يحيا حياة سوية

في البيئة التي يعيش فيها فهي عملية مستمرة دائمة تشترك فيها المؤسسات التعليمية فهي تعمل على تفاعل الفرد ونشاطه وبين المدرس، فالفرد المتعلم يعد محور العملية التعليمية التي تدعو الى نمو شخصيته ومن ثم تعليمه التفكير المنطقي السليم، فكانت البرامج التعليمية بمختلف انشطتها وفعالياتها مدعاة لان تكون ركناً اساسياً من اركان العملية التعليمية هادفة الى تنمية قدرات وقابليات المتعلم العقلية والنقدية من خلال تربية عقله الناقد على عملية النقد مع تعميق روح التعاون والاخاء ما بين المتعلمين مع مراعاة الجو المناسب العام لعملية التعلم.

الجمال Aesthetic :

هو في حقيقة أمره نوع من التقدير الموضوعي للذة أو السرور، والجمال ما هو مرادف للحسن ويمتلك تناسب الأعضاء ويرتبط بمسميات تختلف بأختلاف الأجزاء التي ترتبط بها مثل الصباحة للوجه والوضاءة للبشرة فضلاً عن مسميات الكمال والملاحة والرشاقة واللباقة والظرف، كما يتطلب توازن الأشكال و إنسجام الحركات بما يضمن ميل الطبع نحوه ويكون مقبولاً عند النفس، أما العلم الذي يهتم بدراسة مقاييس الجمال ونظرياته والذي هو باب من الفلسفة فيسمى (علم الجمال)، والجمال هو وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا، كما أن الجمال في الأثر الفني هو الذي يقترن بوجود وحدة الأسلوب، والتناسق والانسجام والجمال هو ذات البهجة في النفس، والجميل هو ما ولّد هذه البهجة خارج الذات، ويأتي الجمال من مصادر معنوية غير حسية كالأخلاق والحقائق إذا ارتبطت بالمشاعر برابطة الحب، وهذه المصادر حسية باطنة سواء تولدت من محسوس ظاهر كالصوت الجميل المسموع، أم تولدت من معنوي غير محسوس بالحواس الخمس الظاهرة كلذة حب العدل والصدق، والنجدة، والاستاطيقا تجمع الجمال والأخلاق أنه (الانفعال الذي يجيش في صدورنا) كما ان (الجمال ليس متعلقاً بالشكل المنفصل أو المنعزل عن مضمونه، لكنه يتعلق بالتركيب الخاص للمستويات المتنوعة من المعنى والتأثير الشامل، والإحساس الشامل بالحياة في تألقها وتدفقها الدائمين)، والجمال هو

المجال الذي يتعامل مع وصف الظواهر الفنية والخبرة الجمالية وتفسيرها فهو صفة تظهر في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضاً والجمال بوجه خاص هو إحدى القيم الثلاث التي تؤلف مبعث القيم العليا، وهي عند المثاليين صفة قائمة بطبيعة الأشياء ومن ثم فهي ثابتة لا تتغير ويصبح الشيء جميلاً في ذاته أو قبيحاً في ذاته بصرف النظر عن ظروف من يصدر الحكم، وعلى العكس من هذا يرى الطبيعيون إن الجمال اصطلاح مجموعة من الناس متأثرين بظروفهم ومن ثم يكون الحكم بجمال الشيء أو قبحه يختلف بأختلاف من يصدر الحكم.

مل جون استوارت Mil Gohn Istewart1873-1806:

فيلسوف إنكليزي، برز في المنطق ومناهج البحث العلمي، تأثر بكتابات فيلسوف النفعية (بنتام) وأنخرط في سلك جماعة الراديكاليين التي كان والده من زعمائها وهو الذي تبنى تعليمه، كتب (مل) كثيراً في الصحف والمجلات وجمعت مقالاته في أربع مجلات بعنوان مقالات ومناقشات، ودون العديد من الكتب منها : (نظام المنطق، والاستنتاج الاستقرائي).

المسرح الشرطي Conditional Theatre:

طرح منهاج (المسرح الشرطي) من قبل (مييرخولد 1874-1940م) الممثل والمخرج (السوفيتي-سابقاً) وقد اقترن هذا المسرح بالمذهب الرمزي ويقوم على أساس مبدأ (الاسلبة)، والمسرحية تعالج فيه بوصفها عرض احتفالي يخضع للمبدأ التصويري الحركي الموسيقي (الإيقاعي)، وقد تميز أسلوب (مييرخولد) في الإخراج بالاستخدام الفعال لوسائل الغروتسك التعبيرية، والمبالغة الشديدة، والمجاز المسرحي، والتهكم الحاد والميل إلى إعطاء الشخصية المسرحية طابعاً رمزياً معمماً.

المسرح المفتوح open theatre:

نشط في المرحلة ما بين عامي (1963-1971)، إذ اجتمع الناقدان (جوردون روجوف) و(ريشارد جيلمان) والكتاب المسرحيون (ميجاي تيري)، و(ماريا ايون غوريس) و (جان– كلود فان ايتاللي) و(برنارافان) و (جيري راجيني) و اتفقوا على

تأسيس مسرح تجريبي أسموه (المسرح المفتوح)، وفي موسم عام 1965-1966 أتحد هذا المسرح بمسرح (اللاماما) حيث أخذ بتقديم مسرحية كل شهر إضافة إلى الحلقات العلمية التي كان يقوم بها، وقد طور من قبل (جوزيف تشايكن /المولود في نيويورك 1935م) وهو من أصل روسي كان يطمح لعرض مسرح اللامعقول ولا يتبنى مسرح النجم في محاولة لتأكيد ميله نحو العمل الجماعي الذي يكون المتلقي جزءاً فاعلاً فيه، وقدم على (المسرح المفتوح) أعمالاً منها (الأفعى) لمؤلفها (جان – كلود فان اتياللي) والذي ألف أيضاً مسرحية (مرحى أمريكا : وهي تصوير لكابوس مرئي من أمريكا المعاصرة تعكس فيه الآلية والحوار الآلي ميكانيكية الحياة وضياع الإنسان في أمريكا)، ومسرحية (الآخرة) إذ تم الاستناد بها إلى الارتجال، كما تم تقديم مسرحية (المحطة) التي أستند فيها إلى توظيف القناع.

مسرح الشارع والمسارح المفتوحة Street Theatre :

يشتمل مجموعة من الفرق المسرحية، ومن فرق (مسرح الشارع) فرقة (ميتافوليس METAFOLIS)المسرحية، وتعتمد عنصر المفاجئة والدهشة، ومن فرق (مسرح الشارع) أيضاً فرقة (كوميديات ايلس EIS COMMEDIANTS) المسرحية وهي تنتمي الى إقليم (كتالونيا) الأسباني، وتقوم بقيادة إعداد جماهيرية كبيرة فيما يشبه الرحلة وهم يقعون تحت تأثير الفعل المسرحي، وهذه الفرقة مثل فرقة (آرتشاوس ARCHAOS) وفرقة (الملكي الفاخرROYAL DE LUXE) من الفرق العنيدة التي لا تذهب الى مكان إلا إذا قامت بما تريد، وتستخدم الألعاب النارية بأعداد كبيرة وغالباً ما يرافقهم ضابط إطفاء، ومن فرق الاستثارة فرقة (المسرح الطبيعي the natural theatre) وهي من فرق (مسرح الشارع) والتي استندت فن الإثارة بأستفزاز أفراد الشرطة والمتظاهرين شديدي الانفعال بوصفها أشكالاً وموضوعات للسخرية وتعتبر الفرقة من الفرق الأوربية الراسخة، وأفرادها يمارسون الأداء المسرحي منذ أكثر من واحد وعشرين عاماً شمل مختلف بلدان العالم وغالباً ما يكون العمل في شكل مجموعات عديدة تعمل في الوقت نفسه، وقد تخصصت الفرقة في عروض (مسرح المتجولين) التي تتبع العروض المسرحية

المتحركة، ومن فرق (مسرح الشارع) أيضاً فرق (النقد والتعليق) ومنها فرقة (دولة الرفاهيةwelfare state) وفرقة (الصامت وداداmumer & dada) والتي تميل الى توظيف الأداء الصامت الذي يتناول موضوعة المواجهة بين الموت والحياة بنهايتها السعيدة عن البعث وعودة الحياة، وهذه الفرق لا تستند التداخل مع المتلقي ويتمركز صراعها بين أبطال المسرحية، وتستند الإعداد المسبق والإيهام الذي يتطلب افتراض وجود الجدار الرابع، ومن فرق (مسرح الشارع) أيضاً فرقة (دوجترويبdogtroep) المسرحية التي تعد من أشهر الفرق الهولندية التي بدأت مشوارها الفني سنة 1975م وقضت العشر سنوات الأولى في تجريب أشكال وأساليب مختلفة، وقد اشتهرت بتقديم عروضها في الكنائس والمستودعات والمصانع ومحطات السكك الحديدية المهجورة، وهناك فرقة (ستاكر ستلتس stalker stilts) وقد تأتي بمعنى (سيقان خشبية تسير عالياً) وهي فرقة مسرحية أسترالية تتكون من ثلاثة ممثلين.

المسرح المستقل Independent Theatre:

أسس هذا المسرح التجريبي المخرج المسرحي البولندي (تادووش كانتور 1915- 1992م) وهو رسام ومخرج وسينوغراف وممثل ومنظّر في الفنون التشكيلية والمسرحية، وفي أعماله تجتمع البنيوية والسريالية والرمزية والدادائية والتعبيرية، من غير أن ينتسب مسرحه الى واحد منها، وهو مبدع مسرح الهابننغ التجريبي منذ الأربعينات وحتى نهايات القرن العشرين وخلال الحرب العالمية الثانية أسس مسرحاً سرياً أسماه "مسرح ما تحت الأرض" ومفهوم الاستقلال بمسرحه أتخذ طابعاً تطبيقياً قائماً على تجاوز الأنظمة التقليدية والمصطلحات الفنية السلفية.

مسرح الموت : Death Theatre

ويسمى أحياناً) كريكور-2 نسبة إلى كريكور –1 : الذي يمثل أول مسرح تشكيلي في بولونيا أسسه (يوزيف ياريماي سنة 1933م(، وقد إقترنت تسمية الموت بهذا المسرح عبر مفهوم (كانتور) الذي صرح به بأن (الحياة لا يمكن التعبير عنها في الفن إلا من خلال إنعدام الحياة والتفكير بالموت) وأغلب

عروض هذا المسرح تأتي بمثابة إضفاء الحركة للإتجاه التشكيلي المسمى (باللاتشكيل) الذي يعد (كانتور) أحد خالقيه الأوربيين، وقد تجسد ذلك في عرض (الراهبة والمجنون) لـ (فتكانسي) إذ يلقي الممثلون النص الأدبي بآلية مطلقة دون السعي إلى تفسيره.

مسرح الاودن Auden Theatre

مسرح أسسه المخرج الإيطالي (اوجينيو باربا 1936م-؟) وذلك عام 1964م في(النرويج)، ثم انتقلت فرقة الأودن الى مدينة (هولستبرو) في الدنمارك في عام 1965م، وتمكن مؤسس هذا المسرح من دراسة أنثروبولوجية الأديان وتميز بالسفر المتنوع وواجه حالة النبذ من قبل الفرق التي أراد أن يدخل فيها قبل تأسيس مسرحه الذي جمع الشباب الذين رفضهم المسرح التقليدي و أخضعهم الى تمارين رياضية قاسية، استند فيها على تمارين استعارها من البيوميكانيك لـ(ميرهولد)، وتمارين(غروتوفسكي)، وتقنية (مسرح الكاتاكالي)الهندي.

مسرح الصور Photo Theatre:

أهتم بدراسة (مسرح الصور THE THEATER OF IMAGES) الفيلسوف والكاتب المسرحي (ريتشارد فورمان) الذي عمل على مسرح الهستيريا الإنطولوجي وفق قاعدة فلسفية جمالية تنحو جوانب نفسية وتختزن مسرحياته شحنات دلالية لا تتكشف إلا عبر الصور المسرحية المعروضة بسبب ما يحتمله النص من تفكيك ومسرحياته مشحونة بالدلالة، لكن هذه الدلالة لا تظهر، وارتباط الأشياء المقطعة لا يتم إلا بالمشاهدة على خشبة المسرح، من مسرحياته(تملق الجماهير).

مسرح المقهورين Theatre Of Oppressed:

أسس البرازيلي (أوغسطو بوال 1931- ؟) (مسرح المضطهدين) في منتصف الستينات من القرن العشرين، وهو كاتب ومدير وعالم نظري ومعلّم، درس الكيمياء الصناعية في نيويورك وأصبح مغرماً بالمسرح، حين عودته إلى البرازيل، أصبح مديراً فنياً في مسرح الصالة في (إس زو بولو)، وفي عام 1972 وبعد ثلاثة

شهور من السجن والتعذيب، ذهب (بوال) إلى المنفى، أولاً في الأرجنتين وبيرو، ثمّ البرتغال، ليستقرّ أخيراً في باريس، حيث بقى حتى عودته إلى البرازيل في أواخر الثمانينات، في هذه المرحلة طوّر (مسرح المضطهدين)، عندما رجع إلى (ريو) أسّس مركزاً هناك، ثم حقق إتّجاهاً جديداً هو (المسرح التشريعي)، كمحاولة لاستعمال المسرح لصياغة القوانين، وأداة للوصول إلى شكل حقيقي من الديمقراطية، مؤخراً، توجه (بوال) نحو المسرح التقليدي (مائل إلى التقليدية – كنسخة سامبا ترافياتا على سبيل المثال)، إضافة إلى العمل بمجموعاته في السجون ومع إم إس تي (حركة الفلاحين بدون أرض)، من نتاجات (أوغسطو بوال):مسرح المضطهدين، مطبعة بلوتو، 2000/ ألعاب للممثلين وغير الممثلين، 1992/قوس قزح الرغبة: طريقة بوال للمسرح والعلاج، 1994/المسرح التشريعي، 1998/هملت و إبن بيكر: حياتي في المسرح والسياسة، 2001.

المسرح المخفي Hiolden Theatre:

(المسرح المخفي):تحدث أحداث (المسرح المخفي) عادة في أماكن غير المسارح العامّة مثل مراكز التسوق، الشارع أو في مواقع تحت الأرض، يبدع احد المؤدّون مشهداً مدهشاً، يصمّم لإنتزاع المناقشة أو النقاش؛ على سبيل المثال، تعرض إمرأة معدمة كلّ حاجاتها للبيع على الشارع، أيّ شئ، طالما هو ذو علاقة بالنقاش، الذي فيه المشاركون يتمنّون الإثارة، وعندها يحصل على ممثل آخر كعميل محرّض، ويظهر رأي ضدّ العمل الذي يشاهده ؛ ثمّ مؤدّي آخر يأتي ويجادل وجهة النظر المعاكسة، بقدر الإمكان، وبشكل تدريجي أكثر فأكثر أعضاء الجمهور سوف يسحبون إلى النقاش، ثمّ اللاعبون الأصليون قد يختفون بشكل هادئ، ويتركون وراءهم المناقشين.

المسرح التشريعي Legislative Theatre :

تم إنشاء (المسرح التشريعي)، بعد ان أصبح، (أوغسطو بوال) (مشرّع) على مجلس مدينة (ريو دي جانير) في عام 1997، حيث أخذ كامل مجموعة مسرحه إلى المكتب معه، وسوية طوّروا (المسرح التشريعي)، حيث يتم اقتراح حلول للمشاكل وبعد بعض التحرير والمراجعة، يأخذ (بوال) هذه القوانين ويقوم

بدراستها، بهذه الطريقة، تم صياغة مايقارب ثلاثة عشر قانوناً، وجرّبت المجموعات حول العالم نسخهم المحلية الخاصة بـ(المسرح التشريعي)، وفي عام 1998، ومع (أدريان جاكسن) والآخرين، حقق (بوال) جلسة رمزية عن (المسرح التشريعي) في مجلس (لندن الكبرى) القديم، وفي عام 2000، وبالمساهمة من سي سي إس، بدأ فعلياً مشروع (المسرح التشريعي)، وفي عام 2002، إستعمل (مسرح المنتدى CYMRU) (مسرحاً تشريعياً) بعدد من المجموعات للدخول إلى سياسة الجمعية الويلزية المشكّلة حديثا، أخيراً يعد (المسرح التشريعي) طريقة في (مسرح المنتدى) مستعملة كقاعدة لصياغة سياسة أو قواعد أو تشريع، لأي شخص من المدرسة إلى الحكومة.

مسرح الشمس Sun Theatre:

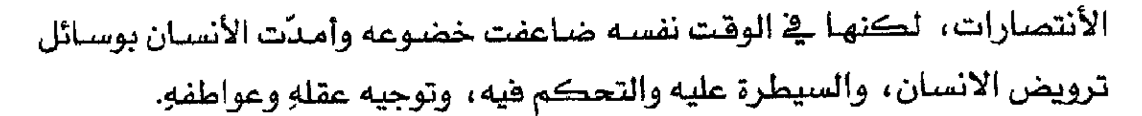
أسست (آريان منوتشكين1940م Ariane Mnouchkine) مجموعة الشمس، وتعد (منوتشكين) واحدة من الممثلات من أصل روسي، درست (منوتشكين) علم النفس في أحدى جامعات إنكلترا، قبل الإتجاه إلى المسرح، أسّست (منوتشكين) المسرح الجماعي، مسرح du سوليل، في 1964، أول الأمر، أدّت المجموعة عرضها في خيمة سيرك، ثمّ انتقلت إلى مسرح منوعات مسرحية في مونتمارتر، منذ 1970، المجموعة كانت في موقعها الحالي في كارتوتشيري من فينسينز، في مستودع ذخيرة سابق على أطراف باريس، بعض الأعمال المبكّرة كانت تمثيلات مسرحية من مسرحيّات تقليدية، مثل مسرحية المطبخ لـ(ارنولد ديسكر)، ثم ان المجموعة بعد 1968 إنتقلت لمرحلة الإنتاج الجماعي للأعمال ذات الصلة السياسية و الاجتماعية، مما جعل العمل الفني يقترب من المسرح الملحمي والسياسي، مع تأكيد تعاون المجموعة بتركيب حر، ومن الملاحظ إزدياد إهتمامها بتقاليد الأداء الشرقي، خصوصاً الفن الياباني والهندي.

التقنية Technique

المقصود بها الطريقة أو الكيفية، أو الأساليب المتبعة في إنتاج أو إخراج العمل الفني من ناحية المواد، والخامات المستمدة سواء من مصدر طبيعي أم صناعي، والألوان المتنوعة، والأدوات، والعدد الصناعية المستخدمة سواء في العمل

ثنائي أو ثلاثي الأبعاد، اذ إن التقنية روح وموقف وتصور، فهي في جوهرها موقف أستعمالي وأداتي ونفعي بالدرجة الاولى، وغالباً مايتم فهم علاقة الانسان بالتقنية من خلال الصورة القديمة لعلاقة الانسان بالادوات، فقد كانت التقنية البدائية فعلاً واقعة تحت سيطرة الانسان وخاضعة لتوجيهه لكن مع بداية التطور المهول للتقنيات والمخترعات وارتباطها بالصناعة والمال، بدأت التقنية تنفلت بالتدريج من سيطرة الانسان الكلية، لتخضع لمنطقها الداخلي المستقل عن أغراض ومقاصد وتوجيهات الانسان، وهذا حيال التكنولوجيا المعاصرة وخاصة التكنولوجيا الحربية والاعلامية والصناعية، أذن فعلاقة الانسان بالتقنية هو إنقلاب المعادلة القديمة، إذ لم يعد الانسان هو سيد التقنية المطلق، بل أصبح هو ذاته (موظفاً لديها) ومسخراً لها مثلما هي مسخرة لهُ، حيث أن التطور الهائل الذي شهدتهُ التقنية وخاصة في القرن العشرين، قد جعل الأخيرة تحرر الأنسان من قوى الطبيعة وتخلصهُ من العديد من الحتميات والأكراهات وتحقق له المزيد من الأنتصارات، لكنها في الوقت نفسه ضاعفت خضوعه وأمدّت الأنسان بوسائل ترويض الانسان، والسيطرة عليه والتحكم فيه، وتوجيه عقلهِ وعواطفهِ ويعني بالتقنية روح التقنية أي الموقف التقني من العالم، أي هو موقف أداتي حسابي نفعي، تصنيفي وتحكمي وليس موقف تأمل وأنبهار وأنشداد وأنتظار وأنصات، وهي التطبيق النظامي للمعرفة العلمية أو أية معرفة أخرى لأجل تحقيق مهام عملية، وهي أيضاً التنظيم المتكامل الذي يضم، الإنسان، الآلة، الأفكار والآراء، أساليب العمل، الإدارة، بحيث تعمل جميعاً داخل إطار واحد، فالتقنية هي المعالجة النظامية للفن، أو جميع الوسائل التي تستخدم لإنتاج الأشياء الضرورية، لراحة الإنسان، واستمرارية وجوده، كما تعد طريقة فنية لأداء أو إنجاز أغراض عالمية، وتشمل كل ما يختص بفن أو بعلم، والتقنية هي جملة الأساليب والطرائق التي تختص بفن أو مهنة، و(هيدغر) يفكر في التقنية انطلاقاً من جوهرها بوصفها نهاية للميتافيزيقيا الحديثة، أي الميتافيزيقيا الذاتية، فجوهر التقنية يعادل جوهر " الميتافيزيقيا المكتملة "، و(هيدغر) لايتوقف عن التأكيد على ان التقنية كتجلّ سامٍ للحداثة لايمكن للإنسان ان يتحكم فيها، إلا اذا حصل انعطاف تاريخي بظهور عصر جديد للكينونة

وبالتالي نمط جديد لإنسحابها ، ذلك ان سيادة التقنية ليس انحرافاً او شذوذاً انسانياً في نظر (هيدغر) وانما هو ظاهرة تتجدد في صلب كل تاريخ بوصفه نسياناً للكينونة وانسحاباً لها ، ولقد اصبح العصر الحديث في نظر(هيدغر) هو عصر التقنية ، عصر سيطرة الآله وهيمنة العقلانية على كل جوانب الحياة ، ولقد اراد إنسان الحضارة الغربية ان يسيطر على وجود العالم عن طريق تسخير كل امكاناته ومهاراته لكن حدث العكس فقد اصبح الانسان (عبداً للتقنية) بسبب هيمنة القوة القاهرة للتقنية على وجود العالم ، وهذا بدوره يؤسس من حضارة العلم والتقنية الى حضارة الاستهلاك والترفيه ، والتقنية بوصفها ظاهرة حديثة اثارت اهتمام الفلاسفة لما يترتب عليها تحويلها من اداة علمية الى وسيلة لها سلطة على الإنسان، ويلاحظ (هابرماس) ان كل الاثار التي تركتها التقنية في حياة الانسان المعاصر تمارس سلطة قاهرة في ظل شرعية التقنية ، وان امكانيات السيطرة التقنية على الطبيعة قد نمت في ظل التطور التاريخي العالمي لأساليب العمل الاجتماعي، اذ أن التقنية هي أيديولوجياً ينبغي إنتقادها من خلال نقد الحداثة والمجتمع الحديث الذي يجمع بين العلم والتقنية والصناعة ويحول ذلك إلى قوة منتجة أولى ، فمنذ أن تحول العالم الى قوة منتجة ذات وظائف إجتماعية بات قوة أيديولوجية بأعتباره يلعب دوراً أساسياً في منح المشروعية للنظام الأجتماعي والسياسي الحديث المؤسس على (العقلانية التقنية) ، وغالباً مايتم فهم علاقة الانسان بالتقنية من خلال الصورة القديمة لعلاقة الانسان بالادوات، فقد كانت التقنية البدائية فعلاً واقعة تحت سيطرة الانسان وخاضعة لتوجيهه لكن مع بداية التطور المهول للتقنيات والمخترعات وارتباطها بالصناعة والمال، بدأت التقنية تنفلت بالتدريج من سيطرة الانسان الكلية ، لتخضع لمنطقها الداخلي المستقل عن أغراض ومقاصد وتوجيهات الانسان، وهذا حيال التكنولوجيا المعاصرة وخاصة التكنولوجيا الحربية والاعلامية والصناعية أذن فعلاقة الانسان بالتقنية هو إنقلاب المعادلة القديمة، إذ لم يعد الانسان هو سيد التقنية المطلق، بل أصبح هو ذاته (موظفاً لديها) ومسخراً لها مثلما هي مسخرة لهُ، أن التطور الهائل الذي شهدتهُ اليتقنية وخاصة في القرن العشرين، قد جعل الأخيرة تحرر الأنسان من قوى الطبيعة وتخلصهُ من العديد من الحتميات والأكراهات وتحقق له المزيد من



الأنتصارات، لكنها في الوقت نفسه ضاعفت خضوعه وأمدّت الأنسان بوسائل ترويض الانسان، والسيطرة عليه والتحكم فيه، وتوجيه عقلهِ وعواطفهِ.

القيمة Value:

إنها ظاهرة أولية تتيح لنا الكلام عن قيمة الشيء الذي تتطلع إليه هذه النزعة أو العاطفة، والقيم تعتبر مفاهيم عقلية ترتبط بمشاعر عاطفية، اذ ان القيمة هي ميزة وحكم جمالي نطلقه على الاشياء كاللون والامور المفضلة والمرغوب فيها في العمل الفني وهي مجردة، اما القيمة الجمالية فتأتي من قيمة العمل التشكيلي بجودته، بناءه الداخلي، ومن خلال القيم التشكيلية وعلاقاتها (كالشكل، واللون، الظل، والنور، والايقاع، والحركة، والتكوين) أي ايجاد العلاقة بين القيم التشكيلية وعدها قيم جمالية، حيث شكلت القيم التشكيلية قوانين وقواعد في العمل الفني توارثتها الاجيال عبر قرون عديدة وهي متعددة الوجوه، كما ان هنالك تشابه بين القيم التشكيلية والقيم الجمالية من خلال ربط القيم التشكيلية بأرقام عددية حيث وضع ما يسمى بميزان الفنانين ليزن القيم التشكيلية لأعمال ابرز الفنانين وذلك من خلال التكوين والتعبير والعلاقات البنائية وبذلك استطاع قياس القيمة التعبيرية لكل فنان وحول القيمة التشكيلية الى قيمة جمالية (اخلاقية، روحية، بنائية) وكالاتي:

- قيم ترمز الى وجود الانسان على الارض.
- قيم ترمز الى الفناء والموت.
- قيم ترمز الى الحياة الابدية.

ان للعمل الفني قيماً جمالية ومالية من خلال الربط بين القيمة الجمالية بالقيمة الاستعمالية والاقتصادية، وتشير كلمة القيمة إلى ماله قيمة أو ما يمكن أن يكون ذا قيمة أي أن القول بأن شيئاً ما " قيّم " يعني بأن هذا الشيء حاصل على القيمة، كما يشير إلى شيء خير أو صائب أو ملزم، أو جميل أو حقيقي، وقد اعتقد بعض الفلاسفة أن القيمة محمول عام مثل " اللون" الذي تندرج تحته "محمولات قيّمة" أكثر تعيناً، مماثلة بـ" الأحمر" و" الأصفر" وقد سميت محمولات القيمة هذه الأكثر تعيناً قيّماً فاللون لا يعني الشيء الذي له لون، بل لوناً خاصاً

كالأحمر مثلاً ، والقيمة في معناها الفلسفي لا تتوقف على ما نستطيع أن نضعه بدلاً منها كما هو الحال في الحقل الاقتصادي، بل وجودها مرتبط بمجموعة من الاعتبارات المعنوية الأخرى، التي تكسبها نوعاً من الموضوعية والاستقلال عن عالم الأشياء المتبادلة، والقيمة تكمن في الفعل الإنساني، لأنه – أي الإنسان – يريد أن ينشئ شيئاً غير موجود من قبل، فهو إذن ينطوي على قرار وكل قرار هو تفضيل أمر على آخر، فالفعل هو تغير في الوجود أو تحقيق شيء لم يكن من قبل فهو إذن تعبير عن إمكانيات الإنسان، أو تخيلاته التي تميل إلى التحقق، وكل إمكانية تفترض وجود فعل تفضيل، ويرى (لوسن) أن ثمة خصائص أساسية للقيم، وهي :

1. أنها ذات بالمطلق، Labsolu.
2. إن القيمة ذات وحدة ولانهائية تتجلى – في تجربتنا – بكثرة من القيم ذات الطابع الإنساني.
3. كل قيمة هي علاقة بين ينبوع عال، هو المطلق في ذاته، الذي لا يدرك في كمال فيضه.

يجب ألا نفهم من وحدة القيم أنها سلسلة تدريجية ذات اتجاه واحد من القيم المحددة المتميزة بعضها عن بعض والتي يخضع بعضها لبعض، بل ينبغي أن نفهم هذه الوحدة على أنها لون من وحدة الإشعاع، فالقيمة المطلقة هي في مركز القيم، وعنها تصدر القيم الأخرى كالأشعة الصادرة عن بؤرة مولدة للنور والحرارة.

سلوك العزلة الاجتماعية (Social Isolation) :

أنه محصلة عدم توافق الفرد في علاقاته الاجتماعية، سواء في محيط أسرته أم خارجها، إذ يفقد الشعور بالانتماء لجماعة الرفاق، ويؤدي ذلك إلى انسحابه من التفاعل الاجتماعي معهم أنه عجز الفرد في بناء علاقات اجتماعية مصحوباً بإحساس مزعج بعدم الراحة كما انه تدني العلاقات الاجتماعية مع الآخرين والابتعاد عنهم وهو لفظ اقتُرح ليصف أي فرد لا يشارك في أنشطة الجماعة أو يقوم بأتصال مع أعضائها أنه التجنب العادي للاتصالات الاجتماعية.

التوظيف (Functioning):

التوظيف يعني الوظيفة والموافقة والملازمة، ويمكن تعريفه بأنه الافادة من، او ايجاد فائدة لشيء ما، والتوظيف من الوظيفة وهي الفائدة المعينة التي يحققها الشيء.

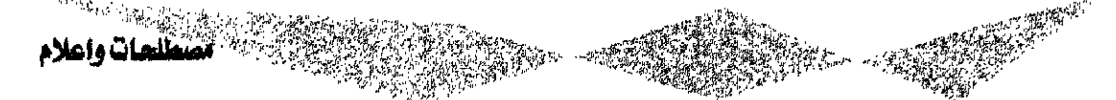
الميثولوجيا Mathology:

أنها ثيمات واساطير وخرافات متصلة بالآلهة وانصاف الآلهة، والابطال الخرافيين عند الشعوب القديمة وقد شاعت اللفظة للدلالة اساساً على الثيمات الكلاسيكية أي اليونانية والرومانية، ثم شملت كل ما يندرج في هذا المفهوم من ماضي الشعوب الاخرى مثل المصريين والهنود والصينيين واليابانيين والفرس والصقالبه والاسكندنافيين... الخ، وتعرف الميثولوجيا "بأنها محصلات تاريخية واجتماعية وفكرية اساسية في تطور خيال الانسان وتصوراته ومدركاته قبل اهتدائه الى نور المنطق وربطه المعلولات بعللها المباشر، فهي مجموعة من القصص الخاصة بتفسير الكون واسرار الحياة والموت عند شعب ما عن طريق تجسيد المعاني وقوى الطبيعة واحداث الحياة في قصص تتصل بالالهة وانصاف الالهة والابطال، وتشير الميثولوجيا الى حفريات الفكر التي تحكي لنا عن طريق الاستعارة والمجاز والرمز قصة الثقافات والحضارات السابقة ومحاولات الانسان البدائي لحل مختلف المشاكل الانسانية، وكلما تقدم العلم تفقد الاساطير الكثير من ميزتها العقائدية والدينية، الا انها لا تنبذ كلياً... ففي الواقع انها مازالت تجد لها مكاناً في حياة المجتمع العاطفية وفي الفن والشعر، اذ ان الشق الاول من الكلمة (Mutho) والتي تعني حكاية تقليدية عن الالهة والابطال، والمقطع او الشق الثاني (LOGY) فيعني علم وتستخدم هذه الكلمة بكثرة في العصر الحديث ووظيفتها تتوقف في قدرتها على الاقناع والتأثير بأستخدام ابلغ الاساليب لتفسير بعض الظواهر وتحليلها لنشأة الكون وحركة الافلاك وتطور العلاقات الاجتماعية ووظيفتها، ويمكن ترجمتها بعلم الاساطير خصوصاً وان اللفظ منحوت من لفظين اغريفيين (My Thos) أي اسطورة و (Logic) أي بحث، وهذا العلم يتناول دراسة الوثنية التي لجأت اليها الشعوب في تصوير المعتقدات

والعادات والتقاليد... والابطال والصور والاشعار والقصص، ويتناول علم الميثولوجيا دراسة الاساطير التي ابتكرها اهل الاديان حول ابطال العقيدة والقديسين والاولياء وكهنة البوذيين والهندوس ومن اليهم، فالميثولوجيا اصطلاح اجنبي يرجع اصله الى الاغريق، لكنها اصبحت مصطلحاً عالمياً يتردد في كافة المحافل العلمية والادبية والفنية قديماً وحديثاً، حيث ان كلمة (My Thos) اصطلاح اجنبي تعني الكلمة المنطوقة وهي ليست أي كلمة ينطق بها الانسان كما ان منطوقة لا يعني أي مجال تنطق فيه الكلمة بل ان الكلمة في هذا المجال لها شكل خاص ووظيفة خاصة، انها كلمة سحرية ذات وظيفة سحرية تطفو فيها المشاعر فوق العقل والمنطق لتسبح في عالم مليء بالصور التي ترتبط بمكنون اللاشعور الجمعي، كما تعني الميثولوجيا الايمان بقوى فوق طبيعيه او بكائنات تختلف عن البشر وتفوقهم فيما يمارسونه من اعمال تصدر عنهم مباشرة او من خلال ظواهر طبيعية وتشير الى قصص درامية مسكوية في اطار ديني وجدت اما لتكريس المؤسسات والتقاليد والطقوس، والمعتقدات القديمة في الاماكن التي ظهرت فيها او لتأكيد مفهوم التغيير، فهي جدول عمل او ميثاق عملي، وهي القسم المنطوق من الطقس الذي تمارسه القبيلة، وهي احياء قصصي لواقع فطري يروي استجابات لنزعات دينية عميقة وميول اخلاقية وارتباطات اجتماعية هي تعبر عن العقيدة التي تزكيها وتنقيها وتصون الاخلاق وتدعمها وتبرهن على كفاية الطقوس.

الطقوس Rites:

مصطلح مثيولوجي، سواء اكان تعبيراً مسرحياً اصلاً ام مجازاً لعديد من الطروحات والنقود والافكار والتنظيرات المسرحية في القرن العشرين خاصة، حتى اصبحت في بعض الاحيان لازمة لتجارب مسرحية بعينها، فصار القول بالمسرح الطقسي او الطقس المسرحي امراً شائعاً في النتاج التنظيري لمسرح القرن العشرين، والطقس يدخل في باب الميثولوجيا من حيث ما يؤدي من افعال تتخذ شكل علامات او رموز في ممارسات شعائرية دينية او سحرية او في احتفالات دنيوية شعبية، تتعلق بالعادات والتقاليد والاعراف والسنن، وقد سجلت هذه



العادات والتقاليد والالغاز ونظمت في ادب شعبي واساطير لكي تمثل السبب في الكثير من القيم والمعتقدات والعادات والتقاليد المتوارثة من لدن الجماعة، وكذلك الامثال والنوادر والقصص.

الفكر الديني Religious Thought:

عبارة عن مجموعة من المعتقدات النابعة من العقيدة والمشتقة منها، والعقيدة احساس الانسان بالارتباط بقوة اكبر منه لا يريد ان يتحرك الا من خلالها، فهي ضرورة روحانية تنبثق من ذات الانسان في كل زمان ومكان سواء كانت في شكلها البدائي او صورتها المتطورة الراقية وهي بذلك تجلي للمطلق في اطار الفكر التصويري، والفكر عادة يستلزم وجود ميدان تطبيقي وفعلي يتمثل بالممارسات الطقسية التي تجسدها اللغة اللفظية والحركات الجسدية، وان ما يميز الفكر الديني وممارسة الطقوس عن بقية امور الحياة خاصية القدسية فكل ما يتصل بالدين مقدس والدين في تعريفه نظام متكامل يعم البشر اجمعين لكل منهم شعور وتفكير حيث يتميز الفكر الديني القديم لوادي الرافدين مثلاً بتعدد الالهة، حتى وضع البابليون جداول بأسماء الالهة وقسموا شؤون الكون على مجموعات ليحكم كل قسم منه آله او مجموعة من الآلهة، كما خصص للظواهر الطبيعية وشؤون الحياة آلهة تكون بيدها نظامها واسبابها، ولم يتوصل قدماء العراقيين الى التوحيد والإيمان بالإله الواحد، وما يميز به الدين عند سكان العراق القديم، "ان الارباب اتصفت عندهم بصفات البشر سواءاً كانت مادية ام معنوية، فهي تحب وتكره وتأكل وتشرب.. الخ من صفات البشر" ومعتقدات تعرفها شعائرهم وممارساتهم الطقسية التي تميزهم عن اتباع الديانات الاخرى، والدين هو صلة الموصول بين الفرد والجماعة وبين الكائنات الحية ومن جهة اخرى فأن الفكر الديني للعراق القديم بقدر ما هو مرتبط بالجوانب الميثولوجية المتمثلة بالمعتقدات والتطبيقات لها، فأن هذا الشعور الديني يرتبط بالسحر وطقوسه ارتباطاً يكاد يكون وثيقاً بوصفه جزءاً من الافعال التطبيقية للميثولوجيا والمتجسدة في الطقوس والممارسات الدينية

القديمة، ولايزال السحر يؤثر في اعماق النفس البشرية لأعتقادنا بأمكان حدوث الاشياء التي نتمناها مجرد رغبتنا الذاتية فيها.

كوميديا komodia :

مشتقة من اللفظ komo الذي يعني النشيد الماجن وهي اكثر الاشكال قدماً كانت تتميز بأستعمالها للكورس والتمثيل الإيمائي والهزل المجوني الذي يعكس صورها في الميثولوجيا المعاشة وقتذاك، وهي فن درامي مثل التراجيديا الا انها تختلف عنها في المضمون والمعالجة والهدف، فالتراجيديا تهدف الى محاكاة اشخاص اسمى بينما الكوميديا تهدف الى محاكاة اشخاص ادنى مما هم عليه في الواقع الاجتماعي لتحقق عنصر الفكاهة، وفضلاً عن ذلك فأن الخطأ او نقيضه يبعث على الضحك، والكوميديا نشأت على يد منشدي الاشعار التي تنطوي على الجانب الفكه من الميثولوجيا للواقع المعاش والمجسد في سلوك الجماعة، ولقد نشأت الكوميديا من الميثولوجيا الاغريقية المجسدة في الاناشيد الماجنة التي تنشد في احتفالات واعياد الاله (ديونيسيوس) على يد مجموعة من الراقصين الذين يخرجون مع النظارة ويسخرون منهم، وتتضمن موكباً يحمل تمثال الاله (ديونيسيوس) على عربة لتقديم الاضاحي ثم عرضاً مسرحياً لكتاب الكوميديا والذي يعرض من خلاله نقائض الافراد في الميثولوجية ومحاكاتها، وهدف الكوميديا التغير وليس التطهير فهي لذلك تراقب الجانب الفكه من الحياة وتعالج نقيضه بالسخرية لأن الضحك عندها اقوى من البكاء، وقد اهتمت الكوميديا اساساً بالمشاكل الاجتماعية التي توجد نتيجة لتراكم اخطاء الافراد فهي تنظر الى المجتمع البشري ككل بما يحويه من الجوانب الميثولوجية المجسدة في سلوك الجماعة وليس الفرد.

نهضة Rise:

تعني الاحياء والبعث وتشير على وجه التخصيص الى بعث الاهتمام بحضارة الاغريق والرومان، لذلك ادرك الناس في هذا العصر ان العصور القديمة كانت اكثر اهتماماً بالحياة منهم، وعليه بدأ الانسان مرة اخرى يهتم بحياته وجوانبه المعيشية في واقعه، واصبح يؤمن بما آمن به الاغريق ان (الجسم السليم

افضل من الجسم العليل، والحياة يفضلها العاقل على الحياة الشقية وان حرص الانسان على اصلاح وضعه في الحياة لايعد خيلاءاً او كبراً بل فضيلةً وعملاً صالحاً)، وهذا ماجعل مثقفي عصر النهضة يسعون الى البحث والاكتشاف في الكتب والاثار القديمة الباقية للفنون والعلوم التي خلفها الانسان في العصور الكلاسيكية لتحسين حياته واصلاح شأنه كما يعد عصر النهضة بداية تطور ادى في نهاية الامر الى تحقيق انتصار فكرة الحرية والعقل والاهتمام بالانسانية وبالعالم اجمع، "ويعد الطابع اللاديني لعصر النهضة امراً مسلماً به" والنهضة تعد حركةً انسانيةً لا تخلو من الشر مثلما هي لاتخلو من الخير، ويتبين لنا ذلك من سرعة الاضطراب الذي تطورت به حياة الانسان حين اخذ الايمان القديم يتهاوى وبدأ الناس يعيدون النظر فيما تلقنوه عنها، لقد شملت النهضة ارجاء اوربا، إلا أنَّ ايطاليا برزت قبل غيرها حيث كانت اول من شق نسيم حب الاستطلاع الذهني، وقد تظافرت ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية جعلت الشعوب تستضيء بنور العقل وان يشعر الانسان في ايطاليا بكرامته ويصبح كائناً مبدعاً خلاقاً وقامت النهضة الايطالية في مجال المسرح بدور الانتقال من مسرح العصور الوسطى الى مسرح عصر النهضة وذلك بما صنعته من استبعاد المسرحية الدينية الخالصة ومسرحها الخاص والعودة الى الازمنة الكلاسيكية بعيداً عن قواعد السلوك المسيحي او بمعزل عن القانون والنظام اللاهوتيين ولقد افتتن الانسان الايطالي افتتاناً قوياً بكل ما كان قديماً، وراح يجمع ويستنسخ المخطوطات القديمة ويكشف عن الاثار ويكتب الرسائل المفضلة عند القدماء، ويحي في نفسه النزعات المفقودة التي تدفعه الى كتابة الشعر والبحث العلمي والتأمل الفلسفي، وكان لابد لثقته بنفسه ويقينه ان يؤديا به سريعاً الى عصر جديد من الكشف والى تطور الطباعة والى الاختراعات الالية التي احدثت ثورة في كافة المجالات الحياتية، اما في مجال الفن فقد سعى فنان عصر النهضة الى تقديم الصورة المثالية المكتملة للانسان، ففي القرن الخامس عشر اصبح تجسيد الجمال المثالي هدف فني، فالفنان لم يرفض الجمال الدنيوي كتعبير عن الجمال الروحي، فالعقل عاجز عن ادراك الجمال الروحي دون تذوقه من خلال الحواس ' والشكل احتل مصدر الصدارة والقيم الجمالية في فن عصر النهضة تؤكد على الصور

المثالية والمكملة للجمال الطبيعي الواقعي واصبح الانسان هو المثل الاعلى للنموذج الجميل، لهذا نرى ان فناني(عصر النهضة) في ايطاليا استبعدوا المحسنات الزخرفية التي كانت سائدة في فرنسا لانها تضعف الاحساس بعظمة الانسان، كما ان خلفية اللوحة من جبال واشجار وسماء لم تصور لذاتها وصفاتها الجمالية كما حدث فيما بعد بل لابراز الطابع التشكيلي كخلفية ظلية تجعل الشخصيات المضاءة اكثر تعبيراً وتأثيراً وبروزاً ومن اهم فناني هذا العصر (دافنشي) الذي كان مرتبطاً بدوره بالواقع بشكل مباشر اذ كان يرى بأن الذي يحاكي اساليب غيره يكون فنه اقل كمالاً من الذي يستوحي من الطبيعة مباشرة، فالجميل لديه لم يبتعد عن الشكل المعتمد على التخطيط العلمي المدروس للمنظور والايقاعات الخطية المسخرة لتحقيق وحدة في القيم التشكيلية، فالاشكال بالرغم من تنوعها في الحركة والانفعالات الداخلية الا انها تظهر منسجمة مع بعضها البعض، ولقد كان فن عصر النهضة دنيوياً تماماً في اتجاهه العام، وحتى في تصويره للموضوعات الدينية، لم يصل إلى أسلوبه المثالي عن طريق وضع العالم الطبيعي وإنما عن طريق إيجاد مسافة بين موضوعات العالم فوق الطبيعي ذاته وهي مسافة تؤدي في عالم التجربة البصرية إلى إيجاد فوارق في القيمة مشابهة لتلك التي توجد بين الصفوة والجماهير العريقة في المجتمع البشري والانسجام فيه هو المثل الأعلى الخيالي لعالم يخلو من كل صراع، وهكذا خلقت الصفوة في ذلك العصر وهم الفن الذي ينطبق على كل الأزمان، والذي هو فن بشري أزلي، لأنها أرادت أن تقنع نفسها بأن نفوذها ومركزها لا يؤثر فيه الزمان، ولا يندثر، ولا يطرأ عليه تحول، وحقيقة الأمر أن فن هذا العصر، بمعاييره الخاصة في القيمة والجمال، كان مقيداً بالزمان، ومحدداً وعرضياً، شأنه شأن فن أي عصر آخر، ولقد كان أكثر عناصر الفن في عصر النهضة المتوسط تقييداً بالزمان وبالعوامل الاجتماعية، هو مثله الأعلى في الجمال الخير فهذا العنصر هو أوضح العناصر تعبيراً عن أعتماد فكرته عن الجمال على المثل الارستقراطي الأعلى في الشخصية، ولم تكن الظاهرة الجديدة، التي تمثل مظهراً خاصاً من مظاهر نظرته الارستقراطية، هي أن الجمال الجسدي قد استرد مكانته في القرن السادس عشر – وأن القرن الخامس عشر من قبله كان ينظر بعين شغوفة إلى مباهج الجسد، وذلك على عكس النزعة الروحية في

العصور الوسطى – بل أن ما هو جديد هو أن الجمال والقوة الجسدية أصبحا التعبير الصحيح عن الجمال والأهمية العقلية، فقد كانت العصور الوسطى ترى أن هناك تعارضاً لا يقهر بين حياة الروح غير الحسية وبين الجسد غير الروحي، وكان هذا التعارض يزداد تأكيداً في مراحل معينة عنه في مراحل أخرى ولكنه كان على الدوام ماثلاً في موضع ما من أفكار الناس، التعارض الذي قالت به العصور الوسطى بين الروحي والجسدي فقد أهميته في القرن الخامس عشر، فقد ظلت الأهمية الروحية والعقلية مرتبطة ارتباطاً غير مشروط بالجمال الجسدي، ولكن لم يعد هناك تنافر بين الاثنين، وهكذا اختفى التوتر الذي كان لا يزال قائماً بين الصفات الروحية والجسدية اختفاءً تاماً في فن عصر النهضة المتوسط.

نظرية التلقي أو (نظرية الاستقبال) Listening Theory:

تعد نظرية التلقي من المناهج النقدية الحديثة وإحدى المكونات الرئيسية لستراتيجية التفكيك، فالعلاقة بين أركان التفكيك ونظرية التلقي أهم وأعمق من علاقة المجاورة أو التزامن.. إنها علاقة قرابة ودم، وتنحدر نظرية التلقي من الظاهراتية (الفينومينولوجيا)، والتي تعد الاتجاه الفلسفي الحديث الذي أكد على دور المتلقي في مواجهة النص وإنتاج وتشظي المعنى، إذ أصبح المنظور الذاتي هو الأساس في تحديد الموضوع ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة خارجه، فقد أولت (نظرية التلقي) الاهتمام بالقارئ ومنحته اهميه كبيرة في عملية انتاج النص، وقد جاء هذا الاهتمام كرد فعل على إهمال السياق الخارجي والاقتصار على الاهتمام بالنص ذاته والتركيز على سياقاته المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقيه فكان استقبال النص يتبع الاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله، ويمكن الاشارة الى (آيزر) الذي كانت خطواته أكثر ايغالاً في إشراك الذات المتلقية، فالقراءة لدى (آيزر) هي نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك، وقد اهتم (آيزر) بما يمكن أن يكون وليس بما هو كائن وفق مرجعيات (الظاهراتية) فهو يعنى بتشكيل النص في وعي القارئ الذي يشارك في بناء معناه، والنص عند (آيزر) هو نص ضامر لنص آخر يكون من تصيب القارئ

حتى يكشفه ومن هنا فأن فعل (القراءة) يهدف إلى تحقيق النص وبناء معناه أو أحد معانيه وتحقيق الذات وبناء كيانه، فنظرية الاستقبال هي نظرية ذات تفرّعات عديدة واتساع رقعة مراكز الاهتمامات التي تؤسس طروحات هذا التوجيه النقدي، والجامع الذي يوحّد بين المنتسبين إليها، هو الاهتمام المطلق بالقارئ، والتركيز على دوره الفعّال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتحديد معانيه، وإن القراءة هي عملية جدلية مُتبادلة مُستمرة ذات اتجاهين، من القارئ إلى النص، ومن النص إلى القارئ، وتعمل هذه الجدلية على محوري الزمان والمكان، فكل قراءة تعمل على إيجاد ما تدفع به إلى الواجهة، مما ينجم عنه، من ثمّ، ما يندفع بالاتجاه المضاد : إلى الخلفية، أما فيما يخص المعنى، فيرى (أيزر) أن المعنى ليس موضوعاً مادياً يمكن تعريفه وحده، وإنما هو تأثير (تصوير البسمة) يجب معايشته والإحساس به، فيقع في منتصف المسافة بين الوجود العادي، إذ يمكن معايشة المادة وإحساسها، وبين التفكير وملكته، حتى يصبح الموضوع فكرة متجسدة، فلا حقائق في النص، وإنما هناك أنماط وهياكل تُثير القارئ حتى يصنع الحقائق، وهذه الهياكل تُهيّئ مظاهر الحقيقة المخفية، ومن ثمّ يقوم القارئ بتوحيد هذه المظاهر، ويعيد بأستمرار بؤرة اهتماماته، حتى يستطيع أن يحقق تكوين فكرة شاملة، كما ان نظرية التلقّي هي النظرية التي هيمنت على الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقد السابع وخلال العقد الثامن من القرن المنصرم، إنها ثمرة جهد جماعي كان صدىّ للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية في الستينيات المتأخرة وخلاصةً لأبرز معطيات نظرية التلقي، هو أن كُلاً من المعنى والشكل في العمل الفني، ينتُجان عن التفاعل مع نص القارئ، الذي يجيء إلى العمل بتوقّعات مُستمدّة من أنّه قد تعلّم أهدافاً ووظائف وعمليات الأدب أو الفن، فضلاً عن عدد من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الآخرين في المجتمع، فالمعنى والشكل ليس خصائص مُقتصرة على العمل الفني، بل خصائص يقوم القارئ بأكتشافها، فالقارئ، إلى حدٍّ ما، المُبدع المُشارك للعمل ومعناه وقيمته في حين أن نقد استجابة القارئ لا يُشير إلى نظرية نقدية مُعيّنة، وإنما يُركّز على عملية قراءة العمل الأدبي، إذ ينقل نقّاد استجابة القارئ اهتمامهم من العمل الأدبي

بوصفه بناءً مُنجزاً من المعاني، إلى استجابات القارئ، وبهذا يتحوّل العمل الأدبي إلى نشاط عقل القارئ ، وما نظرية التلقّي إلاّ تطبيق تاريخي للنظرية المُستندة إلى استجابة القارئ، إذ أنها – مثل أي نقد مبني على استجابة القارئ – تُركّز على تلقّي النص الأدبي، إلاّ أن اهتمامها ليس بأستجابة قارئ فرد في وقت معين، ولكن بالاستجابات المُتغيّرة المُفسّرة والمقيمة للجمهور القارئ عامة، للنص أو النصوص نفسها على مدى مُدّة من الزمن.

الفن البدائي Primary Art:

يشير المصطلح بوجه عام الى الفجاجة وانعدام التطور والخشونة وتعدني النوعية وفي بعض السياقات يعني المصطلح ايضاً عدم كفاية الوسائط النسبية من هدف سواء منها الحرجة او المفهومة ضمناً، ولهذا علاقة بالمجال التكنلوجي خاصة، وكذلك بالضروف الموجودة داخل مجتمع ما، فالعصا التي تستخدم للحفر – مثلا بدائية بالمقارنة مع آلة التراكتر، والخيمة او الكوخ (بدائيتان) بالمقارنة مع البيت وهكذا او ربما توصف بدائية يوماً عندما تقارن بالآلات التي تستخدم بالطاقة الشمسية او النووية، وقد تعني الكلمة طبقاً لاشتقاقاتها اللغوية نقطة من الزمان المبكرة او (اولى) واحياناً تستعمل للدلالة على ما هو اصلي او قديم او من المنبع الصافي أي انها تتصل ببدايات الاشياء بفخر المجتمع الانساني، كما انها تشير ضمن الاطار الفكري الذي يؤمن بسير التطور الانساني في خط مستقيم، وعلى الرغم من ان الفنان البدائي لم يكن يسعى الى ابداع فن بل كان يعمد الى انجاز هدف عملي الا انه كان يصوغ نتاجاته على السليقة تحقيقاً لاهدافه النفعية ذاتها وهكذا وجد ضالته في كل من السحر والاسطورة ليتمكن من خلالها السيطرة على واقعه المحيطي ولهذا تعددت اساليب الرسم البدائي لدى الجماعات والقبائل المختلفة البيئات والازمان ففي الوقت الذي وجدت فيه رسومات عني فيها رساموها بالدقة بنقل التفاصيل الجزئية ووجدت رسوم اخرى امتازت بعدم عناية الفنانون بنقل التفاصيل عناية فائقة وهذا يجعلنا امام ظاهرة ان الفنان البدائي فناناً واقعياً لكنه لا يعبر بفجاجة عن هذا الواقع، وعندما ندرس رسوم الانسان البدائي نجد ان هي الا تمثيل لادراك ذلك الانسان للواقع من حوله الذي يزخر بمثيرات

تحفزه لابتكار وسائل تساعده لمحاكاة الواقع ومن هذه الوسائل كانت تلك الرسوم البدائية، وقد مر الانسان البدائي بمراحل تطويرية في اساليبه الفنية وفي رسومه الحيوانية ايضاً، واول تلك المراحل كانت تتمثل كما يبدو في التركيز على اظهار الخطوط الخارجية بلون غامق كالاسود او البني مع الاهتمام بأعضاء الراس من عيون واذان وقرون، يقابل هذا عدم التركيز على الاجزاء الاخرى لهذا استعان البدائي بالسحر لتحقيق رغباته والحصول على صيده ايماناً منه بالسحر وبفاعلية ضرباته الموجهة الى حيوانه الموسوم وعلى اثر ذلك فأن الفنانين البدائيون الذين استندت اليهم مهمة الرسم كانو بحكم عملهم ينعزلون في تلك الاماكن العميقة المظلمة للكهوف مستغرقين في خيالاتهم جسم الحيوان وبخاصة الاطراف طريقة (شفافية) وبعدها انتقل الى مرحلة اخرى يمكن ان نصفها بطريقة توزيع اللون على السطح اذ نجده يتجه الى ملء الجسم الحيواني كله باللون مع الابقاء على تمييز خطوط الهيكل العام للشكل وذلك بتكثيف الصبغة على الخطوط الخارجية وتخفيفها تدريجياً الى الاقسام الوسطى من الجسم، تلت ذلك مرحلة ثالثة اكتملت فيها ملامح الاساليب الفنية وبلغ قمة رقيه الفني في الرسم وكان ذلك في الفترة التي تمثل نهاية العصر الحجري القديم الاعلى الذي مر به الانسان في مسيرته الحضارية قبل دخوله في طوره الحضاري المعروف بالعصر الحجري الوسيط ثم العصر الحجري الحديث، وبهذا تتسم النتاجات الفنية بالتحولية بالاساليب والالتقائية، فالرجل البدائي (الفنان) كان يسجل ما يراه من صور الحيوانات المختلفة مثل (الماموت) والبيسون، الوعل، الدب، على جدران الكهوف اما لغرض سحري واما لكي ينقطع عن محيطه وسواء كانت هذه الحيوانات جميلة في حد ذاتها او قبيحة ولكن من المرجح ايضاً انه كان يقوم بنقل صورها الى الاماكن التي يأوى اليها حتى لا ينقطع عنها بل ويظل مشرفاً عليها فيشعر بشيء من الائتناس بها والسيطرة عليها وهناك رأي ثالث يرى في ان الفنان سواء اكان بدائياً موغلاً في القدم ام معاصراً يمتلك نزوعاً الى ان يضع اثاره.. ان يملأ الفراغ الذي يحيطه وان يجد نفسه في تلك الاثار وان يوصل تجربته الى الاخرين، حيث ان هؤلاء الفنانين (البدائيين) يمتلكون حرية تلقائية وثقة بعيدة كل البعد عن الجهود الاعتيادية التي يعاني منها المبتدئون حين يجهدون انفسهم لنقل شخصية او حركة

من الحياة.. اذ ليست هنالك في هذه الرسوم اية اشارة تدل على التردد او عدم الثقة بل انها على العكس تدل على عدم الاهتمام بالصعوبات التي تفرضها السطوح المنفذ عليها الرسم او الادوات البدائية المتوافرة و سواء كانت الرموز محززة بالصوان المدبب او مرسومة بمقاييس كبيرة فوق الجدران او سطوح الكهوف فأن العمل يدل على مهارة لا تضاهى.

فن الرافدين Mesepotaimia Art:

اغلب الفن الرافديني لا يمكن فهمه دون فهم واسع لطبيعة الافكار والمعتقدات التي كانت تسود المجتمعات في ذلك الحين او فهم الاساطير والملاحم الدينية والبطولية لذلك العصر، والفن في وادي الرافدين فناً دينياً ولد في المعابد وكان وريثاً للسحر و الدين في عصور ما قبل التاريخ فكان الفن منذ نشأته متعلقاً بعقائد وطقوس مجموعة بشرية معينة كسحر الانسان القديم (الصياد)، فالفنان الرافديني ينتج فنه ليدعم عقيدته او ليؤثر على القوى الخارجية المحيطة به، فيجعلها صالحة له، محققة لا مائية موطدة لأقوامه في الطبيعة التي يعيش فيها، اذ كان الغرض من اعماله الفنية هي السيطرة (الحيازة) عن طريق محاكاة الشكل، اذ يستولي الانسان على الاشياء ويسيطر عليها في اشكال محاكية للكائن او الغرض الاصلي لذا نشا الفن الواقعي وكان محصوراً اولاً في رسم الحيوانات ويمكننا ان نراه يوحي بسرعة رسم الماموت والجاموس بل والشخوص البشرية وهذه المحاكاة كانت تشبه محاكاة (افلاطون) للطبيعة المرئية لذا كان الفن في البدء ضرورة نفعية حقيقية وبعد ان ارسيت قواعد الفن الواقعي (أي صلة الشبه) استعاض الانسان بصلة روحية غير مرئية واوضحها بالرمز وبفضل مجانسة تضفي على الصورة تغدو هذه معادلة لقوى ولقدرات غيبية لمسها الانسان في الطبيعة واهمها في نظره (الخصب) الذي يمكن الناس من التوالد والتكاثر، ولذا فأن اقدم الشخوص الانسانية المعروفة تمثل نساء (فينوسات) الالهة الام وهي كقيمة جمالية فقد ابرزت او ضخمت خصائص جسمها وقد استطاع الذهن الانساني ان يعمم وان يجمع في فكرة واحدة السمة المشتركة بين العديد من الحوادث المنفردة بل فوق ذلك ان يجسد هذه الفكرة في

صورة مستعارة من الواقع هي صورة المرأة، منشأ الولادات والاستمرار وتكاثر النوع لذلك فأن جميع المخلفات الفنية التي تركها لنا الفنان في وادي الرافدين كانت عبارة عن واسطة او دعامة نقلت الينا جميع الافكار والمعاني التي كان يحملها سكان وادي الرافدين، لذلك فأن الفن في وادي الرافدين كان فناً مشاعاً ذو اهداف تربوية وطقوسية وهذا ما استطاع ان يتوصل اليه (هربرت ريد) حين صنف الفن من حيث علاقته بالمجتمع واعتبره فناً مشاعاً((لانه يقدم تعبيراً للافكار الملغزة التي تخص الطبيعة المقبولة على وجه التعميم، او الذي يستعمل لخدمة الشعائر الدينية المترابطة وجدانيا مع مثل هذه الافكار)) ومثل هذا الفن يكون "هادفاً تربوياً طقوسياً اختبارياً " وبالاصل ذات طبيعة رمزية، فالعراقيون القدماء عن طريق اعمالهم الفنية التي جاءت تعبيراً عن عملية اثارة او الهام او انفعال تم بين الانسان العراقي القديم والعالم الخارجي المحيط به، فترجمها الى أعمال فنية تعطي صيفاً جمالياً فمنها مايتوافر فيها البحث عن العلاقات الخطية واللونية والمساحات والعمق كما في الرسم، ومنها ما يبحث عن علاقات الكتل الحجمية والسطوح كالنحت بشكله البارز والمدور الكامل، فقد استطاعوا تخليد ذكرى تقاليدهم وعاداتهم ونظمهم ودياناتهم وشرائحهم وان يعمدوا الى نقلها او توصيلها الى شعوب اخرى ونعني بذلك الفنون التي كانت جماعية او مشتركة بين عامة الشعب.

أرسطو Aresto :

فيلسوف يوناني، وتلميذ (أفلاطون) جرت فلسفته بأتجاه مغاير لسابقه (افلاطون) وتعاظم اهتمامها بالعالم والظواهر الطبيعية ويعد احد اعظم فلاسفة الدنيا ومن أشهر أثاره (الاورغانون) في المنطق وكتاب(السياسة) و(ماوراء الطبيعة) وكتاب الشعر فقد أكد إن الفرق بين الموجودات كأشياء طبيعية والموجودات الفنية كمبتكرات تعتمد في مفهومها التعبيري والدلالي على مبدأ الصورة والمادة، فالأصل في الفن هو تحقيق الصورة في المادة، والفنان يقوم بأستخراج الصورة الكامنة في الطبيعة ليهبها منتجات الفن ولذلك فالفن هو تحقيق الصور في المادة، والفعل هو وسيلة له ولم يهتم (أرسطو) بمشكلة الجميل

بقدر اهتمامه بماهية العمل الفني وقدرته التعبيرية ومعاييره الشكلية والموضوعية التي يجب إن يقوم عليها، اذ إن الجمال لدى (ارسطو) يجمع بين الموضوعي والمطلق في آن واحد، فالجمال الموضوعي يتجلى تعبيره مع التكوينات الحسية للتعبير عن مكامن الحقيقة منها، والمطلق يتجلى مفهوم التعبير فيه بتصعيداته من المادة إلى الماهية ومن المحسوس إلى المثال كما إن التعبير لدى (ارسطو) هو تناسق التكوين لعالم يظهر في أسمى واجل مظهر له وقد تصور التعبير الجمالي بكونه التنسيق والعظمة' و(ارسطو) حسي فالصورة الحسية مع المادة التي ترتبط بها عند (ارسطو) هي اساس المعرفة، فالجوهر الارسطي يتجاوز عالم المثل الافلاطونية الى (عالم المعقول عند ارسطو الذي هو عالم المادة) والمعرفة الصحيحة الحقيقية عند (ارسطو) هي المعرفة الحسية مع المعرفة المثالية أي عقل ومادة (وهو ما وصم فلسفة ارسطو باليسار المثالي فهي في اقرب الحدود للمادية في المثالية) وبذلك فأن (ارسطو) اهتم بالجزئيات بقدر اهتمام (افلاطون) بالكليات فكانت صورة (ارسطو) فردية موضوعية وليست كلية مثالية مثل مثال (افلاطون) ومن ذلك فأن جمع(افلاطون) الى (ارسطو) يكامل الفكر وامكانية حركته وتصوره للوجود والمعرفة وكان (ارسطو) قد بحث في فكر استاذه مرقعاً الثغرات اينما وجدت ومكملاً النقص حيث وجد، وقد بحث (ارسطو) في طبيعة الحواس واكتشف محدوديتها وتصورها نسبة الى ما يمكن للعقل ان يحلله لمعطيات الحواس وبناء المعرفة الانسانية بالاستدلال والقياس بالاضافة للاستقراء والتي تنتج عن تنظيم المشاهدات للمحسوسات وبناء متكامل للمعرفة (حيث تجاوز نقد افلاطون في ذلك الموضوع الحس والعقل ولم يكتفي به بل حلله)، كما ان فلسفة (ارسطو) الميتافيزقية لم تكن شبيه بفلسفة استاذه (افلاطون) فـ(ارسطو) قال ان نظرية عالم المُثل غير موجودة، بل انها لا تساعدنا الى معرفة كينونة الاشياء، وقال ايضاً (ان ماهية الشيء هي تقع في جوهرها) فأعلن ثنائية جديدة هي المادة الاولية (الجماد) وصورة الشيء (شكله) كلاهما يتحدان لتكوين حالة او صيرورة الشيء، وان ماهية الشيء لا تظهر في المادة او الصورة التي تحملها بل في ترتيبها حسب الجدول الذي وضعه للمخلوقات الحية معتمداً على درجة او مراحل تطورها، ومن ثم وضع اربع علات التي تكشف الغاية من وجود الشيء وهي "العلة الصورية، الغائية، الفاعلة، المادية "حيث ان

العلة المادية تقاوم الصدفة المحضة، لان الطبيعة المادية تقاوم الانتظام بحسب الصورة والجوهر (الماهية) الذي ينبني على الصورة ايضاً نجدها تقاوم المادة ، ومن هنا استنتج (ارسطو) العلاقة بين الجوهر والمعقولية المفهومة او الفكرة، واعتبر اللامتحدد- العارض لا يشير الى المعقولية او فكرة مفهومة، الامر الذي ارجع (ارسطو) الى الجدال الذي بدأه (بارمنداس) حول وحدة الوجود والذي اصبح فيما بعد موضوع جدال لـ(افلاطون) حول المعرفة او العلم والرأي، اذ ان نظرية (ارسطو) حول العالم هي مبينة على مراحل التطور بحيث يتصاعد من الادنى، الهيولي الغير منتظم، الى الاعلى الى الشكل المحض الذي هو اعلى نقطة من الانتظام (فكرة بيير تيار دي شاردان) وسمى هذا الشكل المحض بالالوهية، وبما ان (ارسطو) اوجد العلاقة بين الصورة والفكرة، فأن الهه هو اله فكر محض وذاته موضوع تفكيره، اما علاقة الله والعالم هي كالتالي:لان العالم في حالة تغير مستمر وهو في حركة دائمة، وبما ان الحركة لا يمكن ان تستمر الى مالا نهاية، فلابد من وجود محرك اولي للكون من صفاته انه لا يتحرك، وان هذا المحرك الذي لا يتحرك هو الله حسب فكر (ارسطو) والذي يوافق العلة الغائية التي وضعها (ارسطو) في تفسير العلاقة بين المادة والصورة، بحسب فكره ان الله لا يفكر ولا يتدخل ولا يهتم بالعالم ولا يحركه، لكن الحركة التي تتم في العالم هي ذاتية، آتية بفعل الحنين لدى الصورة المتحدة في المادة (الاشياء المخلوقة و قابلة للحركة) الى الصورة المحضة التي هي الله نفسه.

الاسلوب القوطي Gothic art :

في هذا الفن ظهر تحول هائل للروح الاوربية من مملكة الله الى الطبيعة ومن العالم الاخر الى البيئة المباشرة، حدث تحول هام من الرموز الميتافيزيقية الى التجربة المباشرة والى ماهو جزئي محسوس وجرى تصوير للهيئة البشرية بصورة اوضح واكثر اتساقاً، ويتركز الاهتمام على كل ماهو فردي مميز ... وقد برز الفن القوطي في مجال العمارة والنحت حيث اشتهرت الكنائس التي انتشرت في انحاء فرنسا وبلجيكا وهولندا وانكلترا وايطاليا وقد تميزت هذه الكنائس والكاتدرائيات بسمات خاصة مثل استعمال زخارف مستعارة من الازهار

والنباتات والخطوط العمودية الكثيرة التي توحي بالانبثاق واستعمال النوافذ العالية واستعمال الابراج العالية والعقود المسننة ... الخ، والفن القوطي (Gothic art) كلمة أطلقت على هذا الفن في أواخر القرون الوسطى وبخاصة من منتصف القرن الثاني عشر الميلادي إلى نحو عام 1400، ونشأ اسم قوطي مع مثقفي النهضة الإيطالية المعروفين بالإنسانيين وينسب إلى قبائل القوط الجرمانية التي اجتاحت إيطاليا في القرن الخامس الميلادي، ويعتبر الإنسانيون فن القرون الوسطى من إنتاج القوط الهمج، اما المفاهيم الجمالية التي سادت الفن القوطي، فكان مفهوم التوسع لا التركيز والتناسق او التجانس لا التفاوت في المرتبة والتعاقب المفتوح لا القالب الهندسي المقفل ، كما ان مفهوم التوسع هو عكس مفهوم التركيز فالعمل الفني سواء كان مؤلفاً من اجزاء متعددة مستقلة نسبياً، أم كان غير قابل للتحليل الى اجزاء كهذه فأن المبدأ الذي يسوده هو التوسع، اما التعاقب المفتوح هو التصميم الذي يقود فيه الفنان المشاهد عبر مراحل رحلة ومحطاتها، ويكشف عن صورة للواقع هي اشبه ما تكون بالعرض البانورامي، اذ تؤدي بالمشاهد من احد التفاصيل الى الاخر، ويجعله يفكك الاجزاء المتعاقبة للعمل واحداً بعد الاخر، في حين يكون القالب الهندسي المقفل هو عكس التعاقب المفتوح، فالتكوين هنا لا يترك للمشاهد فرصة التوقف عند أي من التفاصيل او فصل أي عنصر منفرد من التصميم الكامل، بل يدفع المشاهد الى ادراك العناصر او العلاقات كلها في وقت واحد، ففي التصوير، الطريقة المفضلة هي الطريقة المتصلة، والشيء المهم في الفن القوطي وجهة النظر الذاتية، وليس الارادة التكوينية الخلاقة التي تتبدى في التحكم في المادة بل هي مادة الموضوع ذاتها، حيث ان المفاهيم الجمالية التي سادت في الفن القوطي تذكرنا وبقوة بالمفاهيم الجمالية التي سادت فن ما بعد الحداثة وخاصة فيما يتعلق بأنفتاح وتفكيك الاشكال وعدم اغلاقها مما يستدعي في كل مرة تاويلاً مستحدثاً يرتكز على الذات المأولة، اما مفاهيم التعاقب المفتوح فهي تذكرنا بالاحداث والبيئات التي سادت بعض نزعات فن ما بعد الحداثة، والمتكونة من عناصر متعاقبة تعتمد على التساوق وتقود فيه الرأي من بيئة الى اخرى وبصورة متصلة، كما ان النهج الذاتي او وجهة النظر الذاتية المميزة للفن القوطي هي بالضبط ما

يميز فن ما بعد الحداثة الذي تمحور حول هذه النزعة وكان تأثيرها فيما بعد يجعل الادراك الجمالي والقيم الجمالية نسبية الطابع

الجماليه AESTHETICISM :

نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته، وترمي إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقاً من مقولة (الفن للفن) فهي وحدة العلاقات التشكيلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا كما أنها صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضى... أي ما يحدث في النفس من عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال، وتشير الجمالية الى تنظيم العناصر البصرية ضمن نطاق علاقتها بكلية العمل الفني وكل أجزائه مرتبة ضمن نظام معين، كما أن الجمالية في كل عمل فني هي الخطوط والالوان التي تتراكب بطريقة معينة، وأشكال وعلاقات خاصة بهذه الاشكال، وهذه الاشكال هي التي تثير عواطفنا الجمالية والجمال ليس تجريداً من تجريدات ملكة الفهم، وإنما هو المفهوم في ذاته العيني المطلق أي الفكرة المطلقة وهذه الأخيرة تحصل على حسيتها في شكل ذاتي ثم في شكل موضوعي وأخيراً في شكل الروح المطلقة، ثم ليس للروح المطلقة أية غاية أو نشاط سوى إن يجعل من ذاته موضوعاً وإن يعبر لذاته عن ماهيته ذلك ان هذه الروح هي روح حرة لكنها نهائية وهي مطلقة تنتقل في تطورها من التأمل الخارجي والحسي إلى التصور ومنه الى التفكر في المفاهيم، لذلك (هيغل) يقول أن الفن هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية كاملة إذن فالجمال الفني أرقى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح فما دام الروح اسمى من الطبيعة فإن سموه ينتقل بالضرورة الى نتاجاته، وبالتالي إلى الفن ولذا كان الجمال الفني اسمى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج الروح، وكل ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجود في الطبيعة وإذا كان الجمال هو المظهر الحسي للفكرة، فالفن وحده هو الذي يستطيع ان يحقق الفكرة عن طريق الشكل، إذن فالجمال هو إشعاع الفكرة (idea) من خلال الموضوعات الحسية، فكل شيء جميل يمتلك جانبين أو هو مكوّن من عنصرين هما (الفكرة) و(الشكل) الحسي الذي ترى من خلاله وهي

تشع، غير ان الفكرة هي عبارة عن تصورات خالصة غير حسية، أما الشكل الحسي فهو ببساطة المادة الفيزيقية (الحجر، المعدن، الصوت، اللون)، أي الخاصة بالموضوع الجميل.

البرتي Alberti Ieon Battista :

منظر فني ومعماري ايطالي شهير، ولد في جنوه، قد صاغ اهم مفهوم من مفاهيم النزعة الكلاسيكية، وهو تعريف الجمال بأنه انسجام جميع الاجزاء، فهو يعتقد ان العمل الفني يتكون على نحو من شأنه ان يكون من المستحيل اقتطاع أي جزء منه او اضافة أي شيء اليه من دون اخلال بجمال الكل، وكان (البرتي) قد استبق مفهوم الاقتصاد في الفن فقال ((ان كل من يصبوا الى الوقار في عمله ينبغي الاعتماد على عدد بسيط من الاشكال، اذ يزيد الاستخدام المقتصد للاشكال من قيمة العمل الفني)) واصبح مبدأ التركيز والانتمار يحل دائماً محل التنسيق المجرد للتكوين الشكلي، ومبدأ التركيز هنا يعني مبدأ الاقتصاد في العناصر والاشكال المكونة للعمل الفني، حيث ان الاستخدام المقتصد والمركز للاشكال يزيد في قيمة ووقار العمل الفني، وهي احد القواعد الرئيسية في الكلاسيكية اما الانتمار هنا، تأتي من فعل (امر) وهذا الفعل يحيل دائماً الى سلطة مسيطرة وهنا في ميدان الفن، هي قاعدة الخطة العامة التي تتحكم في كل الاجزاء المتصرفة للعمل المركب، وبالتالي ان ديمقراطية عناصر الفن قد تحولت الان الى السيادة المطلقة للفكرة الاساسية في العمل المركب وان المجتمع المبني على فكرة السلطة والخضوع يميل بطبيعته الى التعبير عن النظام واظهاره في الفن، ويعد (البرتي) أول من بحث في قوانين المنظور، وفي عام (1443م) ولأول مرة اشار الى النظريات المتكاملة التي جمع فيها ما تحقق من علوم التصوير في كتابه المشهور (التطبيق العملي للتصوير) وان هندسة (البرتي) تتطلب درجة كبيرة من المهارة الرياضية التي عادت ودرست على مستوى قواعدي وعلمي، وأظهر الإيهام ألمنظوري الدقة في التعبير والتعقيد لقدرة الفنانين على تذوق الفكر الرياضي، فضلاً عن ذلك ما ألفهُ الفنان بدوره يساعد على نشر المعرفة الرياضية والفكرية لعصر النهضة، وبهذا فقد أظهرت الصورة الفنية

القدرة والمفهوم الفكري المتحرر وبذلك أصبحت الصورة الفنية أرضية خصبة للتطبيقات الرياضية ذات البعد الفني المقدس، وأصبح فنانو النهضة قادرين على إعطاء صور جديدة اتسمت بجماليتها المنظورية والهندسية.

المانرزم mannerism

حركة بدأت بداية منتصف القرن السادس عشر والتي انتشرت في اوربا الغربية وامتدت الى جميع ميادين الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية وحاولت حركة المانرزم التخلص من ذلك الانتظام والانسجام في الفن الكلاسيكي، واحلال سمات اكثر ذاتية وايمائية، اذ تتميز بالمبالغة والتهويل حيث ان المانرزم عارضت الكلاسيكية بقولها "ان الفن لا يخلق فقط من الطبيعة بل يخلق مثل الطبيعة وان للفن اصلاً تلقائياً في ذهن الفنان، وان العبقرية الفنية تعمل في الفن كي تعمل العبقرية الالهية في الطبيعة"، وعدم التزام قاعدة معينة وان هناك من القواعد بقدر ما هناك من الفنانين، كما ان الاراء والافكار التي جاءت بها المانرزم تتطابق تماماً مع فن ما بعد الحداثة في رفضها للقواعد، فكل فنان يسعى الى وضع قواعد خاصة به، وفق رؤيته وثقافته الخاصة، ومن خلال الجرأة في انتاج العمل الفني والذي قد يتخذ صيغاً واساليب وتقنيات تعبر عن ذائقة ذاتية تختلف من فنان لآخر ومن نتاج لآخر، وهذه الرؤية تقود الى القول بأن الفن ذو اصل تلقائي في ذهن الفنان وبالتالي بمستطاع الفنان بأن يجعل من كل شيء فناً او كل ما على الارض فن، وحتى الفوضى والقبح اصبح يمتلك قيماً جمالية.

فيخته phichte :

هو (يوهان جوتليب فيخته 1762-1814) فيلسوف وزعيم سياسي الماني، شغف بالفلسفة الكانتية، اتهم بالالحاد فغادر بينا حيث كان يشتغل استاذ الفلسفة بجامعتها، حاول (فيخته) توحيد جانبي الادراك النظري والعملي اللذين فصلهما (كانت) فجعل الذات مصدر الخبرة في صورها المختلفة مستغنياً عن عالم الاشياء في ذاتها، ومن الذات الفردية استدل(فيخته) على وجود ارادة اخلاقية للكون، هي بمثابة الله او الذات المطلقة التي عنها يصدر كل شيء، وبالتالي فهي توحد المعرفة كلها، وقد كانت الرومانتيكية تمهيداً واضح للرسم

الحديث (ظهور الذاتي) فالرومانتيكي يستسلم لمشاعره وعاطفته وخياله، ويحس بجمال الطبيعة ويهيم بها ويصف مناظرها وخصائص كل منظر منها ويحب العزلة بين احضانها فالذاتية المطلقة هو المفهوم الاساسي في رأي الرومانتيكيين في الفن والحياة ولم تنل ملكة الخيال مكانتها الا عند الرومانتيكيين، ومن المؤكد ان فلسفة (فيختهpichte) الذاتية ادت دوراً اساسياً في هذا المجال حين قال بأن وجود وتشكل العالم يعتمد كلية على رؤيا ملكة الخيال الفردية، فالمنضدة والشجرة هي منضدة و شجرة لاننا نراها بتلك الصورة.

السينوغرافيا Stenography :

أنها نشاط أبداعي يحتاج إلى معرفة بالرسم والعمارة والتقنيات الدرامية وهي تعنى بتنظيم الفضاء الدرامي بدأً من العمارة ووصولاً إلى التأثير على المتفرج، بكل ما يتطلبه من تصرف في الضوء وغيره من العناصر المسرحية، وتعرف السينوغرافيا على أنها تقنية تعتمد على الرسم وصبغ قطعة قماش تعلق في أسفل المسرح على شكل امتداد للمنظور نفسه كما تعني التشكيل الفني للصورة المرئية في العرض المسرحي من خلال الديكور والملابس والإضاءة والتقنيات الأخرى فهي فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي، أو الغنائي، أو الرقص الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الإحداث، وتعرف بأنها المشهد في لحظة ثبات الصورة و البيان المشترك للمخرج والفنان الذي يعبر عن وجهة نظرهم في المسرحية أو الأوبرا أو الرقصة المقدمة للجمهور بصفتها عملاً متحداً كونها الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام، ويمكن القول بأنها فن تشكيل الفضاء المسرحي من خلال تفاعل عناصر العرض كافة من ممثل، حركة، ديكور، ضوء، لون، مكياج، زي، صوت ورائحة... بما يضمن وحدة نظام إنشائي للعرض، والسينوغرافيا هي التشكيل البصري للعرض المسرحي والذي يستند معايير جمالية تحدد مستوى تأثيره الايجابي في ذائقة المتلقي كما انها فن تشكيل وتصوير العناصر الفنية من كتلة وضوء ولون وفراغ

وعناصر أخرى بصرية كالإضاءة والأزياء والملحقات والمكياج وصياغتها بشكل تخلق نوعاً من المساهمة والمشاركة الفعالة بين دلالاتها وإشكالها الفنية وبين المتلقي ، وتشير الى علم إعداد وتجهيز وتنظيم المسرح والمكان المسرحي، والمعنى مرادف أيضاً لمصطلح (المنظر المسرحي) كونها فن صياغة الصورة المرئية والسمعية للعرض في الفضاء المسرحي بتكوين متناسق بين مفردات العناصر المتشكلة على خشبة المسرح في انسجام لخلق عالم جمالي متحرك يسعى للتعبير عن المعنى الكلي للعمل الدرامي.

الرمز Symbol :

هو صورة معينة تدل على معنى آخر غير معناها الظاهر، إلا انه معنى معين كذلك أو هو مصطلح أو اسم، أو حتى صورة قد تكون مألوفة في الحياة اليومية، تلك علاوة على ذلك معاني إضافية خاصة إضافة إلى معناها التقليدي والواضح إنها تنطوي بداهة على شيء مبهم، مجهول أو مخفي عنا، والرمز أصله الاشتقاقي : (Symbol) مأخوذة من (Symbollo) وهي بمعنى (سيتبدل)، (سينتج) معناها : شيء يرمز إلى أو يدعو إلى شيء آخر، أما في اليونانية (Sumbobm) فالرمز شيء يُهتدى إليه بعد الاتفاق وتقبله جميع الأطراف بأعتباره يحقق مقصداً معيناً بطريقة صحيحة، و الرمز يقصد به الشكل الذي يدل على شئ ما، له وجود قائم بذاته، ويمثل حقيقته، ويحل محله، ويقوم مقامه، والرمز في الفن يكون متميزاً عما يشبه من الأشياء، والأشكال، والموضوعات، فقد يحمل الرمز عدة معاني فهو إما يدُل كإشارة إيحائية على غيره أو قد تدل الرموز المجردة في عمل ما إلى إيحاءات حسية مدركة كرمز الميزان وهو إيحاء للعدالة، ورمز الحمامة وهو إيحاء للسلام وهكذا أو قد يتضمن رمز ما على عدة إيحاءات متعددة من التصورات، والمفاهيم مجردة، ونحتاج لفهم الرمز مجموعة من العمليات ذهنية الموسعة في التفكير المنطقي الذي ينطوي على فهم المعنى المجرد له، وفهم الأشياء الحقيقية الملموسة التي يمثلها الرمز، وعلى فهم العلاقات، المعاني، والحقائق، والدلالات الرمزية، وفهم مصطلحات الإيجاز، والاستعارة، والتشبيه، والمعاني المجردة، فالرمز كما يحلله (هوايتهيد) كما لو "انه الصورة مضافاً إليها العنصر

العقلي، بينما التجربة الإدراكية هي أدراك مباشر للصورة" والعمل الفني لا يمكن أن يعد رمزاً الا بعد إدراكه وإبداعه كمنجز فهو تعبير "والرمز لا يمكن فصله عن الحدث الفني فهو مرادف له ليس هناك وجهان للفن وكل شيء في الفن رمزي لان كل شيء مثالي والخطاء العقلي هو أن الرمز ماهو الا عرض وتمثيل أو تجسيم لمفهوم مجرد " والإحساس والمشاعر والوجدان والخيال عندما تتموضع في العمل الفني يتحول إلى رمز لوجدان الفنان "ولقد يختلط على الذهن ما تعنيه هنا بكلمة (رموز) بما تستعمل له هذه الكلمة من معان أخرى، فهناك مثلاً الرموز الرياضية والرموز العلمية وهناك أيضاً الرموز التقليدية التي يستعملها بعض الرسامين الذي نسميهم رمزيين، ولست أقصد إلى شيء من هذا كله "فهذه رموز من صنع العقل الواعي وضعها لتعبر في اختصار عن شيء مفهوم لديه من قبل، أما الرموز التي أقصدها فهي تلك التي تتصل اتصالاً مباشر بالعقل الباطن – شأنها تماماً شأن الرموز التي نصوغها في أحلامنا والتي يقول (فرويد) أنها بمثابة أقنعة تختفي خلفها رغبات العقل الباطن لتفلت من رقابة العقل الواعي الذي يحاول كبتها ولا يسمح لها بالتعبير عن نفسها تعبيراً سافراً صريحاً."

الترميز Coding:

تعبير عميق الفكرة مزدوج المعنى أو خفي الدلالة، كما يقول (كاسيرر) عن الترميز إنه عملية اكبر من مجرد استخلاص المفاهيم من الخبرة وأدراك العلاقة بينهما وبينما تنطبق عليه كما يمكن تعريفه بأنه رموز لما تدرك، ونربط بين هذه الرموز وما ترمز إليه أو تمثله، فالرموز العلمية تكون صورة العالم علمية وبالرموز الأسطورية تكون الصورة أسطورية، وبرموز اللغة العادية تكون صورته المألوفة التي نعرفها بشكل عام.

الإيماءة Signal:

إشارة موجزة عادة يغلب أن تكون عرفية وغير مباشرة إلى شخص أو وضع أو مكان له دلالة وهي ظاهرة ما فوق لسانية، ذات وظيفة مساعدة في التواصل، ويمكن أن تعدّ درساً لاحقاً بالسيميولوجيا التي تدرس الممارسات الإشارية كلغة ذات كود والايماءة حركة تمثل جزءً من سلوكنا الفعلي وهي ضرباً أساسياً

لإبانة الجسد والمسرح والفعل القائم فوق المسرح في فضاء واقعي، كما انها إشارة قصدية دلالتها في باطنها، وليست رمزاً يشير إلى قصد خارجها، والايماءة فعل من أفعال البدن تدرك حسياً، والمرء يقصدها من خلال خبرة البدن، اذ أن بنية العمل الفني هي نفسها بنية الإيماءة التي تحوي معناها في باطنها، فالعمل الفني هو وحدة عضوية يرتبط فيها المعنى بالمحسوس والدلالة الجمالية بالموضوع الفيزيقي وهو ملتقى قصد الفنان والمتذوق كما تعني الايماءة علم يخص جميع القنوات غير اللفظية التي تصدر عن الجسد كونها الوضعيات التي يتخذها الناس تجاه بعضهم البعض عندما تكون لها دلالة اجتماعية (نمطية) أي وضع الأجساد الاجتماعي وتعرّف بأنها حركات موضعية لجزء من أجزاء الجسد تحمل تعبيراً، وتعتمد على أجزاء عضلات الجسد بينما تعتمد الحركة على جميع أجزاء الجسد.

التمثيل الصامت Pantomime :

يعرّف بأنه التمثيل بلا كلام ، أو فعل بلا كلام ويعرّف بأنه : " تمثيل بطريقة طرازية " ويعرّف ايضاً بأنه : " فن تصوير شخصية أو حالة معينة بأستخدام الإيماءات وتعبيرات الوجه والحركات الجسمانية "أنه فن يعتمد على الإيماءة والحركة دون الصوت " كونه يحاكي به الممثل نماذج بشرية أو مشاهد واقعية من الحياة اليومية، وقد يكون مبالغاً فيه كأن يحاكي الممثل دخان سيجار ويعتمد اعتماداً كلياً على مهارات الممثل في تغيير ملامح وجهه وإيماءاته والتحكم في حركات جسده فهو فعل يقوم به الممثل عبر الإيماءة للتعبير عن شعور معين أو معنى أو بقصد الإخبار أو الإشارة لحالة أو موقف ما، مستعملاً الإيقاع ووضعيات الجسد، والإيماءة فيه تأخذ شكل المادة التي تريد أن تعبر عنها، أو شكل المساحة، أو شكل الحالة، أو الدافع، وهي تحتمل بهذا المعنى دور المفسر للفعل، للرغبة، للطبع.

الوحدة التعليمية النمطية : (MODULE)

تعددت التعريفات لمصطلح الوحدة التعليمية النمطية بين الباحثين، وهذا ناتج حسبما يرى الباحث لاختلاف مناهج دراستهم او تخصصاتهم لكنهم اجمعوا

على انها طريقة تعين الطالب على تعلم مهارات وافكار جديدة في ميدان تعليمي معين وهذه جملة تعريفات :

1- "انها المحتوى التعليمي الذي يزود بكل الوسائل والمعدات التي تمكن المتعلم من التعلم بأستخدام وسائط عديدة في مكان انفرادي ".

2- انها وحدة تضم مجموعة من نشاطات التعليم والتعلم روعي في تسميتها ان تكون مستقلة ومكتفية في ذاتها لكي تساعد التلميذ على ان يتعلم اهدافاً تعليمية معينة محددة بدقة وبتفاوت الوقت اللازم لتحقيق تلك الاهداف تبعاً لطول ونوعية الاهداف والمحتوى للوحدة".

3- وحدة تعليمية قائمة بذاتها تحتوي على المكونات الاساسية التي تجعل منها برنامجاً متكاملاً في التعلم الذاتي تشكل بمجموعها منظومة تتكون من مجموعة عناصر تتفاعل وظيفياً لتحقيق اهداف محددة.

4- انها "طريقة تعلم قائمة على العلاج الفردي وصياغة نواتج نهائية للتعلم في صورة سلوكية محددة ودقيقة وضرورة القياس التعليمي لمستوى المتعلم لتحديد مستوى مهاراته وخبراته قبل بدء المتعلم ".

5- "محتوى تعليمي مبرمج يشتمل على وحدات صغيرة ذات اجراءات متتابعة ومتكررة مبنية على اساس تمكين المتعلم من التعلم بصورة انفرادية كمهارة تنفيذ المنظر المسرحي عن طريق احد البدائل التعليمية ووفقاً لمسار تعليمي يقودة لتحقيقة اهداف سلوكية محددة ودقيقة.

6- "انها برامج تشتمل على وحدة من مادة تعليمية مفردة ومنظمة تتضمن موضوعاً متكاملاً ومستقلاً قائماً بالتعليم ويشتمل على انشطة تعليمية /تعلمية تساعد الطالب على تحقيق اهداف محددة تقاس بمقاييس محكّية ومرجعية ".

7- انها مادة تعليمية مصممة بشكل برنامج متكامل في التعلم الذاتي تقع ضمن مفردات مادة التخطيط والالوان المقررة في قسم التربية الفنية يتعلمها الطالب ذاتياً وتحت اشراف تدريسي متخصص في المادة تمكنة من تحقيق اهداف سلوكية محددة.

ومن خلال ما تقدم يتضح ان مفهوم الوحدة التعليمية النمطية يشتمل على محددات اساسية منها(التعلم الذاتي، تحقيق اهداف، اكتساب مهارة، نشاطات تعليمية ، مسار تعليمي).

الطريقة الاعتيادية Ordinary Method :

انها طريقة التدريس التي تعتمد على تقديم المدرس المادة العلمية بصورة لفظية ، اذ تقدم المادة اولاً ثم تعطى امثلة توضيحية تفسر المفاهيم التي تتضمنها المادة العلمية ، وقلما يستخدم المدرس الوسائل التعليمية بهذه الطريقة اذ يقتصر استخدامه على السبورة ، وفي نهاية الدرس يسمح للطلبة بطرح الاسئلة لمناقشة المادة وانها "الطريقة التي تتميز اساساً بتلقين التلاميذ المعلومات دون اهتمام مماثل بتحقيق بقية اهداف التدريس وتركيز النشاط التعليمي على الشرح والتوضيح من جانب المدرس دون عناية مماثلة في اتاحة الفرصة امام التلاميذ للقيام بنشاط هادف متعدد الجوانب وكذلك بالتركيز على تقويم ماحصل عليه التلاميذ من معلومات دون اهتمام بقياس مدى ما اكتسب التلاميذ في النواحي الاخرى المتصلة بالمهارات والاتجاهات والميول والقيم ".

الماكياج (فن التنكر) : (Make up)

وهو تغير مظهر الوجه الحقيقي للمثل او أي جزء اخر من جسمه عن طريق استعمال معاجين، واصباغ ومساحيق واشياء اخرى والهدف من المكيجة هو خلق ملامح هيئة معينة لكي تعبر عن الشخصية او الشئ المراد تقمصه على شرط ان يحس المتفرج بذلك وتستعمل المكيجة في بعض الاحيان لا لتغيير ملامح الشخصية الاساسية للممثل ولكن لتاكيد هذه الملامح حتى تماشى التأثيرات المسرحية كالاضاءة او تقريب المسافة بين الممثل ومشاهده، وهو ابراز او طمس ملامح الوجه واظهاره بالشكل المطلوب الذي يتناسب مع شكل الشخصية المراد تأديتها كما يعني "اللمسات التي تضاف الى قسمات وجه الممثل او الممثلة بأستعمال الالوان والمحاليل والاصباغ والمساحيق ليكون مطابقاً للشخصية التي يؤدي دورها وهو اما للتجميل او التشويه او للتنكر وابراز مواضع الشذوذ والقبح ويعني المصطلح ايضاً المواد المستعملة ".

التحديث Modernization :

هو عملية تعديل البيئة الاجتماعية والرؤية المعرفية والأخلاقية بحيث يخضع الواقع بأسره للقواعد والإجراءات غير الشخصية ويزداد التحكم فيه مستبعد كل المطلقات، وتضفى كل الثنائيات، ويصبح مصدر المعرفة هو العقل وما يصله من معطيات من خلال الحواس، ويعود تاريخ عملية التحديث في الغرب إلى بدايات عصر النهضة وقد زادت حدتها في بداية القرن التاسع عشر، وأوصلت هذه المرحلة نهايتها مع الحرب العالمية الأولى حيث تحولت المجتمعات الغربية من كونها مجتمعات زراعية إقطاعية إلى مجتمعات تجارية، وأخيراً إلى مجتمعات صناعية رأسمالية امبريالية، كما إن الشخصية التقليدية تتحول إلى المواطن الحديث القادر على الاستجابة للقانون العام، وأن البيئة الاجتماعية تسيطر عليها مؤسسات الدولة التي تحل المؤسسات التقليدية مثل الكنيسة أو الأسرة، وتصاحب هذه العملية نمو الديمقراطية وانتشار التعليم وزيادة الإبداع والحراك الاجتماعي ونزع القداس عن الأفراد والرموز وتزايد تكيف المرء مع القيم والمخترعات الجديدة وتعاظم دور الإعلام، والحداثة تتميز عن التحديث فهذا التغير قد يكون عبارة عن مجموعة من التغييرات التي تشهدها المجتمعات، ولكنها ليس من الضروري أن تعد مجتمعات حداثية كما أن التحديث " هو سياق التحول الاقتصادي والتكنولوجي كما جرى تاريخياً لأول مرة في أوربا مما يجعل الكيان الحضاري متميزاً، أما الحداثة من حيث هي وعي، فتشكل أنموذجاً ونمطاً فكرياً تجد فيها أوربا الحديثة هويتها.

المعيار الجمالي Aesthetic Criterion

هو المقياس الذي من خلاله نستطيع الحكم على الأعمال الفنية، والتقدير لها وفق طرق وأساليب وضوابط محددة، وقد قامت عدة دراسات نقدية لوضع معيار مناسب لجميع النقاد والمتذوقين والطلاب لتحليل الأعمال الفنية وإصدار الأحكام عليها من خلال عدة خطوات علمية.

النقائية (الصفائية) Purism

هي حركة فنية نشأت كرد فعل على الاتجاه التكعيبي بعد ظهور الاكتشافات العلمية، وخاصة النظريات العلمية الخاصة باللون، والضوء، حيث تقوم هذه الحركة على الحرص على الصفاء (النقاء) في اللون الموضوع على سطح اللوحة (أي غير مخلوط أو ممزوج بلون آخر)، والبساطة، والرشاقة في الخطوط الخارجية، والمساحات الشكلية للعناصر، والتسطيح البعدي في الرسم، والتوزيع المتزن، والوضوح في الموضوع، والفكرة، والاستقرار الكامل في التكوين العام، والسعي إلى إيجاد نمط من العلاقات المتفاعلة، والمتداخلة بين الخطوط الرأسية، والأفقية، والمساحات اللونية في العمل الفني.

البروتستانت Protestant :

حركة دينية، نشأت عن حركة الإصلاح التي أسسها (مارتن لوثر 1483 – 1456 م) والاسم يستعمل لمعانٍ كثيرة، لكنه بمعناه الواسع أطلق على الذين لا ينتمون الى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية أو إلى كنيسة شرقية، وتنطوي البروتستانتية على أفكار تحريرية في الأمور الدنيوية والدينية وكذلك في إعطاء الفرد حرية التقدير والحكم على الأمور وروح البروتستانتية هي مسؤولية الفرد تجاه الله وحده وليس تجاه الكنيسة، وأن الخلاص يتم عن طريق النعمة الإلهية.

الواقعيةRealism:

الواقعية أحد المدارس الفنية التي ظهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي، وكان الدافع وراء ظهورها هو معارضة المدارس التقليدية التي قامت على المثالية الجمالية القديمة كمدرسة الكلاسيكية الجديدة، وعلى المدارس الفنية التي قامت على الإفراط في العواطف والأحاسيس كالمدرسة الرومانسية، وقد اقتصرت الواقعية على تصوير الحقيقة، والأشياء الواقعية الموجودة في الحياة بكل تناقضاتها، فهم يرون أن الواقع هو أسمى أهداف العمل التشكيلي، ولذا قامت الواقعية على الابتعاد عن الابتكار، والخيال في موضوعاتها، وأيضاً عن الموضوعات المقتبسة من التاريخ، والاعتماد على انتقاء كل ما هو مثير للاكتئاب في المجتمع أو كل ما هو مثير في الحياة اليومية

الواقعية المحيطة بهم، أو كل ما هو حقير، ووضيع، من مظاهر الفقر المدقع، والعوز الشديد، والبؤس، والحرمان، والغنى الفاحش، والثراء، والحزن، و الواقع المؤلم لجميع الطبقات الكادحة كالعمال، والفلاحين، والمظلومين غيرهم، وفي اعقاب الثورة الرومانتيكية (الرومانسية) ظهرت حركة جديدة داعية الى الرسم بعيداً عن المثل العليا الكلاسيكية والرومانسية والرسم مباشرة عن الطبيعة وهذه الحركة جاءت بسبب العلم وما تمخض عنه من ثورة صناعية اطاحت وهمّشت المثل الطوباوية السماوية بأعتبار ان العلم لم يكن يؤمن الا بالواقع الملموس، فكانت الحركة الواقعية في الادب والفن ردة فعل لهذه الأوضاع فأهملت التآليف الخيالية المثالية الجامحة لصالح نظرة العلم وحلت محلها لغة خيال آخر، خيال منطقي واقعي، لذا فأن كل من (مييه ودوميه) فنانان طبيعيان من الباربيزن، الا انهما لم يكن همهما تصوير الطبيعة بشكل شاعري بل رسما الطبيعة الانسانية من منظور واقعي نقدي، (فدوميه) كان ينقد الواقع السياسي بواقعية صادرة من عمق احساسه بمعاناة الانسان وبسخرية لاذعة، اما (مييه) فكان يصور الفلاح وقد اقترنت لديه صورته بصورة الارض، فأخذ يصور شقائه في رموز مكثفة من الواقع حملها عبء احساسه وتعاطفه مع هذه الطبقة التي ينتمي اليها اصلاً، اما واقعية (كوربيه) فهي لاتعنى بالتصوير الاجوف المحاكي للواقع وانما هي واقعية شمولية في جوهرها تجمع بين النقد من جهة والبناء الاجتماعي من جهة اخرى انطلاقاً من منظورها الفلسفي والفكري الخاص بها، (فكوربيه) كان ينتقي موضوعاته من الواقع ويعرضها في اطار كلي مهمّشاً بذلك المسميات السماوية المثالية الوهمية كما فعل الرومانتيكيون ومنهم(ديلاكرو) من هذا نجد ان بداية (الواقعية) شكلانية تعنى بنقل وتصوير اجواء الغابات الساحرة في الطبيعة دون أي عناية بأي مضمون ومن فناني هذه المرحلة (تيودور روسو)، اما المرحلة الثانية هي (واقعية نقدية) نفذت بأسلوب طبيعي ولكنها كانت محملة بالمضامين الواقعية لهذا تحولت اشكالها الى رموز سياسية تعبر عن معاناة الانسان، وقد مثل هذه المرحلة (مييه، دومييه، كوربيه)، والمدرسة الواقعية (الموضوعية) والتي كان موضوعها الانسان والطبيعة قد انقلبت على الجمالية المثالية (الذاتية) (كلاسيكية ورومانسية) شكلاً ومضموناً

واهدافاً، فلم يعد تحوير الطبيعة بحثاً عن الجمال المطلق في الكلاسيكية الجديدة او تعظيم الذات في الرومانسية ملياً لنزعة الواقعي الجديد في المطابقة بين المحسوس والمرسوم حيث يقول كوربيه (ان جوهر الواقعية هو نفي المثال) وهو ما دفع لالتقاء الواقعية مع ثورة 1848 الاشتراكية في فرنسا والتي دفعت بأتجاه دورٍ اجتماعيٍ للفن في ظل الحركة الواقعية الامر الذي ساهم في تطور الفن الحديث لاحقاً و (لا يتمثل في موضوعيتها) على يد (كوربيه) او بطريقة في التلوين على نفس منهج (كارافاجيو) بل في (مانيه) (الواقعي) قبل تأسيس الانطباعية حيث اكتشف التقنية الجديدة بالتلوين في قيم لونية جديدة لا تعتمد على الطريقة الكلاسيكية وهو ما تطور ونضج في المدرسة الانطباعية لاحقاً، كما ان الواقعية مذهب ادبي خلف في النثر المذهب الرومانتيكي وخالف قواعده فهي تقوم على رفض تحويل الواقع الى مثال بل تكتفي في تصور الاشياء كما هي وقد نشأ المذهب في فرنسا في منتصف القرن التاسع عشر وتبناه عدد من الادباء بالاستناد الى احداث يومية واقعية تعالج ملل الناس من الرومانتيكية في مبالغاتها الفردية وقد اعتبر (فلوبير) احد اهم ممثلي الواقعية في الادب اما في الفن فلم تثبت الواقعية الا بعد عام 1842 على اساس ان الفنون تتجدد من خلال حب ودراسة الطبيعة التي هي نفسها تتجدد بلا انقطاع وقد انقسمت الواقعية بين (واقعية اوربية) اقرب ما يكون من (الفن للفن) و(واقعية ماركسية) بزعامة (مكسيم غوركي) اقرب ما تكون من (الفن للمجتمع) وظائفية ذات اهداف تعبوية واضحة، والواقعية هي الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الانسان لنفسه بأستمرار بأعتبار ان هذا الوعي ارقى اشكال الحرية، ان يكون الانسان واقعياً لا يعني على الاطلاق نقل صورة الواقع، بل محاكاة نشاطه، وهو ليس تقديم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف او طبع صورة منه، بل المشاركة في البناء الخلاق لعالم لا يزال في طور التكوين مع اكتشاف ايقاعه الداخلي، اذ ان (بوريس بورسوف) يقول ((نحن مع الواقعية، انها وحدها من وجهة نظرنا قادرة على تقديم الصورة الصادقة للواقع المعاصر والتغلغل الى جوهر العالم الداخلي للانسان المعاصر ونحن لمقتنعون بهذا، تدعمنا في موقفنا تجربة تاريخ الادب العالمي كله، والتطور الروحي لكل البشرية بوجه عام، لقد كانت هناك دائماً

اتجاهات ادبية متباينة، وكان هناك دائماً صراع بينها ولكن النصر حليف ذلك الاتجاه الذي يرتبط بقوة المتطلبات الانية للحياة وبالمتطلبات الحقيقية للروح الانسانية والعقل الانساني)).

تيوفيل جوتيه (1811-1872) Teufeel Goteeh

اهتم بالفن ومتاحفه وعوض عن حبه للفن التشكيلي بما انتجه شعراً وقصةً ووصف في شعره بأنه (ينحت شخصياته من الذهب والعاج على النحو الذي كان يقوم به المثال اليوناني في نحت تماثيل الهته) وقد اعتبر الموصل بين الرومانسية الطبيعية لـ(فكتور هيجو) ورومانسية بودلير وجماعته والتي تسمى (المنحدرون) وريادة حركة (Dandysim).

ديفيد هيوم David Hume (1711- 1776) :

فيلسوف حاول أن يتقصى الوحدات الأولية التي تتألف منها محتويات العقل الذي ينظر إليه كوعاء يحتوي على ذرات هذه الذرات هي الادراكات (الانطباعات والأفكار) والتي تشكل مكونات العقل وموضوعاته، هنا وتحديداً مع (الانطباعات والأفكار) حاول (هيوم) الفصل فيما بينهما ليكون هذا الفصل المنطلق الأساس بأتجاه مذهب (هيوم) الفلسفي، وهو فصل شامل لكل الادراكات العقلية، ويرى (هيوم) أن كل فكرة أو (صورة ذهنية) يمكن ردها إلى انطباعاتنا المباشرة أو (مدركاتنا الحسية أو الشعورية)، والتي هي بمثابة النوافذ التي تدخل منها الخبرة التي كونت تلك الفكرة، وأن أي فكرة من أفكارنا لا يمكن ردها الى انطباعاتنا فهي ليست فكرة صحيحة، وهذا ما يؤكده (هيوم) بقوله : " إن كل ادراكات العقل البشري تنحل من تلقاء نفسها إلى نوعين متميزين سوف أسميهما الانطباعات والأفكار، ويميز (هيوم) بين نوعين من الانطباعات : انطباعات الإحساس، وانطباعات الانعكاس، فالنوع الأول من هذه الانطباعات يكون مصدره التجربة، أما النوع الثاني فيشمل على العواطف والرغبات والانفعالات والتي يرى (هيوم) أنها تنشأ غالباً من أفكار الأحاسيس المختلفة، وهذا يعني أن كل موارد التفكير تكون مشتقة أما من حسنا الداخلي أو الخارجي، وأن أي مزيج أو تركيب لهما ينتمي إلى العقل

والإرادة (أي قدرة التفكير والتخيل) وينحصر الفرق بين هذين النوعين في درجات القوة والحيوية اللتين تؤثران بها على العقل وتشقان طريقهما إلى تفكيرنا وشعورنا"، فالادراكات التي ترد إلينا بقوة وعنف سأسميها الانطباعات وأنا اجمع تحت هذا الاسم كل إحساساتنا وعواطفنا وانفعالاتنا عندما تظهر للمرة الأولى في النفس، وأما الأفكار فأعني بها ما يكون في التفكير والعقل من صور خافتة ضعيفة واهية لتلك الإحساسات والعواطف والانفعالات، وهذا يعني أن الانطباعات الثانية (الأفكار) هي صورة لا تختلف عن الأولى (الانطباعات الحسية) إلا بالكثافة أو الثخونة، حيث أن الثخونة في الأولى هو ما يجعلها تتقوم بنحو محسوس، ففي خشونة قطعة الخشب مثلاً هناك شيء لا محالة لا يُختزل وليس يُنفَذ إليه، أي شيء معطى، وهذا المعطى لا يحقق فيه فقط جانب الثخونة في الإدراك، وإنما أيضاً جانبه الآخر جانب القبولية، بل أن الثخونة والقبولية ليستا هما إلا وجهين لحقيقة واحدة ، وعندما تعاود قطعة الخشب الخشنة النشأ بنحو انطباع ضعيف (أي كفكرة شفافة ليس بها ثخانة) فإنها تستحفظ بصفة كونها معطى، وتستمر لا تختزل وتستمر بنحو لا معقول فإنما لمكان كونها قبل كل شيء، وعلى التحقق هي انفعالية خالصة فهي تبقى عنصراً عاطلاً، لا تستفيد من ذاتها ولا من باطن كيانها علة ظهورها، إنها لا تستطيع من تلقائها لا أن تظهر ولا أن تغيب، بل يجب أن يكون هنالك شيء آخر غيرها هو الذي يستحضرها أو يدفع بها والحق إن كل وضع لمحتويات حسية إنما ينقلنا إلى محض عالم الخارجية، أي إلى عالم المحتويات العاطلة فيه ويحدد ضروب ظهورها محتويات أخرى عاطلة مثلها، وهو عالم كل التغيرات والدفعات الحاصلة فيه إنما يكون أصلها من الخارج، وهذا الأصل يستمر اجنبياً عن المحتوى المحيي له بعد هذا التأكيد على إن كل أفكارنا مستمدة من طباعنا وتمثلها وبان العقل لا يستطيع إنشاء فكرة بمفرده وذلك لان مصدر أفكارنا هي التجربة، وقد علل (هيوم) السبب في وجود عدد كبير من الأفكار التي لا تتطابق مع الانطباعات إلى أمرين: الأول هو الربط بين فكرتين في الذهن بفعل المخيلة، وهنا تكون القوة المبدعة للعقل لا تصل إلى أكثر من قدرة التركيب أو التحويل أو الزيادة أو الإقلال منْ المواد التي حصلنا عليها من التجربة، فعندما نفكر

بجبل ذهبي مثلاً، وهي فكرة في الرأس ليس لها أصل حسي، ولكنها في الحقيقة عبارة عن ربط فكرتين: الجبل والذهب وكلتاهما خبرناهما بالحس وربطناهما في فكرة مركبة واحدة، أما الأمر الثاني فيعزوه (هيوم) إلى إمكانية الأفكار ذاتها (الأفكار الناشئة من انطباع ما) من أن تنتج صوراً عن نفسها لتأخذ شكل أفكار جديدة، (أي إنها تقوم بتشكيل أفكار ثانية تكون صوراً للأفكار الأولى)، ولكن بما أن الأفكار الأولى مشتقة من انطباعات، ويبقى من الصحيح أن كل أفكارنا تصور أما بطريقة مباشرة (أي عند الانطباعات) أو غير مباشرة (أي من الأفكار التي تكونت عن الانطباعات الأولى)، وفي هذا تأكيد على أن الذهن هو شيء أكثر من مجرد فسيفساء من الانطباعات البسيطة وأن ثمة قوى تركب وتؤلف الأفكار الناتجة من تلك الانطباعات أحياناً، وأحياناً أخرى تنتج تلك القوى صوراً عن نفسها لتأخذ شكل جديد، ويعزو (هيوم) هذا العمل (تأليف أو إنتاج الأفكار من نفسها) إلى القدرة على التخيل، حيث وجد إن الارتباط التخيلي هو الوسيط بين الوضعيات أو التشكيلات المختلفة لأنواع الأفكار، حيث يتم بواسطته الربط بين فكرتين عبر كيفية خاصة للتداعي أو الترابط والتي من شأنها أن تنتقل بنا من فكرة إلى أخرى فتربط بينهما وهنا يتضح إن (هيوم) قد ركز في فلسفته على الجانب الذاتي وهذا الأخير لم يكن بعيداً عن تفسيره للجمال وسائر المقولات الجمالية، وهذا ما يتضح من خلال تأكيده على إن الجمال هو ظاهرة ذات صفة ذاتية خالصة.

سقراط (649-399 ق.م) Sicrat:

فيلسوف يوناني بدأت معه الفلسفة اليونانية دورها أو مرحلتها الثانية، فقد رأى إن لكل شيء طبيعة أو ماهية هي حقيقة يكتشفها العقل وراء الأعراض المحسوسة، ويعبر عنها بالحد، وان غاية العلم هي كشف تلك الماهيات وهي قائمة في العقل، أي تكوين معانٍ تامة إلى الحد... مستعيناً في ذلك بالاستقراء، وفي هذا الصدد يقول (سقراط) إن المعرفة الصادقة تتصف بـ (القبلية)، أي إنها متضمنة في الذات (رسمتها الآلهة) ويعمل العلم حسب رأيه على استخراجها من

باطن النفس (بأعتبارها محور الذات) بفرضيات مُسَلمة واضحة يحدد إزاءها المعنى المطلوب ومن ثم ترتقي من تصور إلى تصور حتى نصل إلى تصورات حقيقية، أو بالأحرى نصل إلى الدلالة الكلية للأشياء التي تتفحصها' وهنا يشير (سقراط) إلى إن النفس أو العقل يتخذان من الإحساس وسيلة للبحث عن شيء آخر وراءه، آلا وهو الخصائص المشتركة، أي إن الإحساس هو المحرك الأساسي للبحث عما هو في باطن النفس، أما الخيال فهو القدرة يتم عبرها الوصول إلى عالم المعرفة الحقة، بأعتباره أصلاً شيئاً علوياً، وهذا ما يؤكده (سقراط) بقوله : اعتقد إن خيال الشاعر /الفنان نوع من " الجنون العلوي "، ولقد تمكن (سقراط) من أن يكشف أو يميز وجوداً آخر غير الوجود الحسي، هو الوجود الذهني – أي وجود التصورات – وبمعنى آخر ميز (سقراط) تمييزاً فاصلاً بين موضوع العقل وموضوع الحس، إلا انه لم يتمكن من تحديد فيما إذا كانت الأشياء في ذاتها هي نفسها التي تمثلها لنا تصوراتنا أم شيء آخر، وبالتوازي مع ما تقدم انطلقت آراء (سقراط) الجمالية، فقد جَهَد وهو يُعلم فناني عصره الطريقة المثلى لتمثيل جوانب الروعة في النموذج ونواحي الجمال حين ينقلون بالإيحاءات المحسوسة جمال النفس الحقيقي ليبرزوا جمالها وكمالها الخفي تحت هيكل الجسد والدفع بهم بأتجاه جعل الأفعال مطابقة للأفكار، فضلاً عن ذلك فأن (سقراط) عارض أية نظرية للفن تجعله غاية لذاته وتقيمه على المعيار الحسي، بل رأى إن الجميل هو ما يحقق الخير النافع، وان الجمال لهُ غاية هادفة، وركز على النظر العقلي في الفن لا على إثارة الانفعالات والعواطف التي تسلب الإنسان إرادته، وتقوم المعرفة عند (سقراط) (على ان الاحساس بالجزيئات المندرجة تحت الكليات هو احساس لجزء من مجموع اجزاء مشتركة في صفات وافكار لا تدرك بالحواس بل تنبع من العقل خلافاً للادراك الجزئي الناتج عن الاحساس)، أي ان المفاهيم العامة عقلية (ادراك كلي) والمفاهيم الخاصة حسية (ادراك جزئي) والادراك العقلي الكلي عام واحد لجميع العقول تكشف به حقائق الاشياء الثابتة الموجودة خارج الذات، (فمن لا يعرف ما هي المعرفة لا يمكن ان تكون لديه فكرة عن اية حرفة وقد وصف (ارسطو) منهج (سقراط) المعرفي بأنه "عقلي كلي مطلق" فهو عقلي يسعى لاكتشاف المعرفة بأدعاء جهلها

وبذلك اسس (سقراط) لنشاة الفلسفة التي تربط بين النفس والاخلاق والفضيلة، اذ ان الانسان هو عقل وروح يسيطر على الحس والتجربة فالقوانين العادلة مصدرها الفعل الذي يوصل الى ماهية وحقيقة الشئ بأكتشاف ما وراء الحس وهو كلي استقرائي مستعيناً بالصور والامثلة وصولاً للتعقل (المتجاوز للاحساس) وبالتالي للتعريف الكلي- المطلق- وهو(مطلق) بسعيه لتعاريف كلية شمولية (للماهية) واحكام ثابتة (مقابل السفسطائين النسبيين) (فالانسان عند سقراط حيوان عاقل شمولي لكل ما هو حي) ومعرفة الماهيات هي المعرفة الحقيقية التي اسس لها (سقراط) وانطلقت من بعده في الفكر المثالي، ولقد اعطى (سقراط) للفلسفة صيغة اخلاقية نابعة من الذات بأتباعه العبارة التي اطلع عليها الهامياً في معبد" دلفي" "اعرف نفسك" وقد طور (سقراط) هذا المبدأ على اعتبار ان مصدر حكمته التي عرف بها انه لم يكن يدعي المعرفة، التي هي فضيلة مقابل (الجهل رذيلة) فكانت رسالته الفلسفية هي تعريف النفس بالفضيلة التي (تجلب الغنى وكل شيء اخر مبارك للانسان ومجتمعه) فالانطلاق من الذات هو اساس المعرفة عند (سقراط) فالمعرفة بالنفس هي السبيل الوحيد لتحقيق الفضيلة التي هي العلم موحداً بذلك بين العمل بالخير والعلم به، فالمعرفة عند (سقراط) ليست هي الغاية بل هي الوسيلة والأسلوب للتطبيق العملي بحثاً عن ماهيات الاشياء بواسطة المنهج الديالكتيكي حيث تدرجت المعرفة وصولاً الى الغاية الاخلاقية (علمية الاخلاق) و(اخلاقية العلم) موحداً بين الفضيلة والمعرفة والرذيلة والجهل، فالحياة الاخلاقية شرطاً واساساً لتشغيل الفكر بوضع الفعالية العقلية فوق كل شيء، ولاسيما الوظيفة المنطقية للفكر متقصياً بالسخرية الاراء التي لا تصمد امام العقل ومتخذاً من (التوليد) (اللفظة التي استعارها من مهنة امه والتي يقول فيها ان صنعته تشبه صنعتها لكن زبائنه من الرجال ولا يولدهم اطفالاً بل علماً من عند انفسهم) وبالتالي معرفة العلم الصحيح الكامن فيهم، وصولاً بالعقل الذي يتعرف على ما يكمن فيه من علم الى ادراك الماهيات المجردة الثابتة التي لا تتغير والتي هي اساس المعرفة السقراطية والتي تتطلب افتراض وجود ماهيات غير ثابتة لكي يكون من الممكن العلم بها و(بالموجود الذي هو وجود ماهيات وصور)، كما اعتمد (سقراط) على (الاستنباط) لتفسير المعرفة لـ(ما هو الشيء وتعريفه)

بـأدراك الجـوهـر الـدال علـى التعريـف والمعرفـة بالافـادة مـن الادعـاء بعـدم المعرفـة تهكمـاً وتـدرجاً في اسـتنباط الفـروض والتعـاريف الجزئيـة الى الكليـة موظفـاً في ذلك ما عرف بالطريقة التساؤلية والتي تساعد على اظهار المعرفة الفطرية فيما يعـرف بنظريـة الانـامنيس Theory of Anamnesis، وقـد اظهـر بطـلان دعـاوا السفسـطائين الهدامـة للقـيم والاخـلاق كـان عليـه ان يواجـه بـراعتهم في الجـدل اللفظي) فضلاً عن مواجهة المفاهيم الشائعة استنبط منهجه (السقراطي) المعروف بأستناده الى ان المعرفة هي (توليد) الذي يجري على أسلوب الحوار بحثاً عن المبادئ الثابتـة وراء الظـواهر المـتغيرة فكـان ذلـك التطبيـق الاول للجـدل الـذي صـورته محـاورات (افلاطـون) ويمـارس علـى الـدوام طـريقين فرضـيين (الاولى) يفنـد رأي الخصم بأستدراجه بالاسئلة الى ان يسلم بعبارة مناقضة لرأيه اذ تترتب على تلك النتيجة (ثانيها) مرحلة التنفيذ وتعميم الاستنتاج عن طريق استدراج الخصم للتسليم بسلسلة من الامثلة الجزئية فيما يسمى بـ(الاستقراء)) وبذلك فأن لـ(سقراط) فضلاً واضحاً في(ظهور الجدل بصورة محـددة المعـالم) مـن خـلال منهج تعليمـي يـدعي فيـه (سقراط) الجهل ويستنبط الاجوبة من خلال الاسئلة فيما.

فردريك جامسون Ferdric Jameson 1934( ):

ناقـد ماركسـي امريكـي وناقـد جمـالي وادبـي اضـفى تفسـيره لتطـورات النظريـة الاوربيـة والثقافـة المعاصـرة الاوربيـة أهميـة كـبرى علـى دراسـاته الادبيـة والثقافيـة ونشـر مؤلفاتـه (الماركسـية والشـكل 1971) و(سـجن اللغـة 1972) و(القصص كنشـاط رمـزي اجتمـاعي) و(المغيـب سياسـياً 1981)، واحـدث اعمالـه الماركسية المتـأخرة ادرنـو ام اسـتمرار الجـدل 1990) و(مابعـد الحداثـة ام المنطـق الحضـاري للرأسمالية المتـأخرة 1991) ودراسـة عـن الفلـم بعنـوان (توقيعـات المرئـي 1991) وعمل (جامسون) في العديد من الجامعـات الامريكيـة ويعمـل حاليـاً اسـتاذ للأدب المقارن ومدير لقسم الدراسات العليا للأدب والنظرية بجامعة دوك، ويصف مابعـد الحداثـة بـالنظرة الفصـامية تجـاه المكـان والزمـان، والـتي افرزتهـا سـيطرة القـوى الرأسماليـة المتعـددة الجنسـيات السـريعة الخطـوات علـى عصـب الحيـاة المعاصرة،ويضيف (جامسون) ان مفهوم مابعد الحداثة مفهوم زمني وظيفته الـربط

بين ظهور خصائص شكلية جديدة في الثقافة وبين ظهور نمط جديد في الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد وهو ما يسمى بالتحديث او المجتمع الصناعي او الاستهلاكي او مجتمع وسائل الاعلام أو الرأسمالية متعددة الجنسيات.

فيدياس(500- 431 ق.م) Phydyas:

من اهم فناني العصر الكلاسيكي ومن اهم اعماله الفنية هو تجميل معبد البارثون بآيات من الاعمال المرمرية الجميلة واثواب التماثيل المزدانة بالورود ، كما يعد (فيدياس) اعظم نحاتي العصر الكلاسيكي الاغريقي فتماثيل الذهب للاله زيوس واثينا التي احاطها الناس بهالة دينية لما نالته من اعجاب بجمالها وقيمتها المادية وكانت من نتاج الاسلوب الفيدياسي، اذ بدأ الفنان في هذه المرحلة يشعر بحرية اكبر وبالرغبة في التفرد ومطاوعة الشكل المشابه للواقع والذوق العام وخلق فن يرضي الملوك كما يرضي الفنان في محاولة منه لتصوير الجزيئات كما الكليات للوصول الى الكل المطلوب والتقاط المشاهد اليومية والاشكال البسيطة مع الاهتمام بأظهار المتنفذين بأحجام نوعاً ما ، والاهتمام بالجزئيات والتفاصيل فالجمال المطلوب في ذلك الوقت جمال دنيوي يعتمد على المحاكاة والتنسيق واظهار البراعة في مطابقة الشكل.

التطيرFlying:

هو التشاؤم والافكار المتشائمة المتعلقة بالخوف من الطبيعة وقسوتها ، وتطوير من الشيء يعني تشاؤم من الشيء الرديء وقد استخدم مصطلح التطير عند البدائية.

الدرجة الخام Crude:

هي الدرجة التي يعطيها المدرس وهي تقدير كمي نسبي لانها الدرجة التي يحصل عليها الطالب على ورقة الاجابة وقت الاختبار.

الثبات Consistency :

يعني ان يعطي الاختبار نفس النتائج اذا ماعيد على نفس الافراد وفي نفس الظروف، اما طرق قياسه فهي 1- طريقة اعادة الاختبار 2- طريقة التجربة

النصفية ، اما عوامله 1- طول الاختبار 2- زمن الاختبار 3- صياغة الاسئلة 4- حالة الفرد.

مارينتي Marianity :

مؤسس الحركة المستقبلية في عام 1909 ، والتي ظهرت في ايطاليا وامتدت الى بلدان اوربية اخرى مثل انكلترا وروسيا لترفض الماضي وتحرق كل الجسور التي ترتبط بـ (المتاحف، المعارض، المكتبات، الاكاديميات والتقاليد) كما انها تمجد الحركة والسرعة وتجرد الفن من قيمه الاستيطيقية واكدت على التجريب والفوضوية.

تريستيان تزارا Trysitian Tezara :

مؤسس الحركة الداداثية التي بدأت سنة 1916في زيورخ، والرائد المروج للفوضوية الفنية والاجتماعية اذ اجتمع مجموعة فنانين لخلق فن ينقض فن للتعبير عن سخطهم ازاء الحرب العالمية الاولى سنة 1914ومابعدها فقد انشأ مايسمى بقصيدة الصدفة أي انه قام بجمع قصاصات تحمل كلمات مقطوعة من جرائد ووضعها في كيس فارغ ثم قام بخضها وتركها تتناثر على الطاولة فالترتيب والاترتيب يؤلف قصيدة الصدفة ، اذ ان الشاعر الروماني (تريستان تزارا – 1896)

1963احتجاجاً على اندلاع الحرب العالمية الأولى تتصل من أعباء التجنيد في الجيش الروماني وفر هارباً عبر الأودية والبحيرات والأحراش إلى أن وصل إلى سويسرا البلد المحايد في تلك الحرب واستقر في مدينة زيورخ والتف حوله لفيف من صعاليك الفن والأدب المناوئين للحرب .وفي شارع شبيغلغاسة وفي شقة متواضعة اجتمع هؤلاء الصعاليك ليعبروا عن استنكارهم لهذه الحروب الطاحنة ويسفهوا الدول المتصارعة التي تدعي الحضارة والتي تأكل بعضها بعضاً اجتمعوا بهدف رفض كل مظاهر الثقافة السائدة وفي مقدمتها الفن .وعند الساعة السادسة من مساء يوم: 6. 2. 1916 ولدت في مقهى(كافيه دي لاتيراس) في مدينة زيورخ كلمة : دادا DADA - ولقد صرح(تريستان تزارا) فيما بعد قائلاً :" لقد ولدت الكلمة من دون أن يعرف أحد كيف تم ذلك" ، وقد تعدد معاني كلمة دادا في لغة الشاعر(تريستان تزارا) الرومانية تعني: أجل.. أجل، وفي الفرنسية

إشارة إلى لعبة من لعب الأطفال على شكل حصان خشبي هزاز، وتستعمل الكلمة في الألمانية للدلالة على السذاجة، والغفلة والإيطاليون يطلقونها على زهرة النرد وأحيانا الأ، . وفي بعض مناطق أفريقيا السوداء يسمون ذنب البقرة المقدسة دادا، وفي الكثير من اللهجات العامية العربية تسمي المربية ومرضعة ولد غيرها: دادة، وهو القائل " :إن الله وفرشاة أسناني هما دادا.

الآنية Simultenous:

هي تحقيق فكرة التزامن بدل التتابع، وبلغة الفنون التشكيلية : الشفافية مقابل اللاشفافية، وفي الموسيقى تم تحقيق ذلك منذ عهد البوليفونية (في القرنين السادس عشر والسابع عشر)، وهي هنا تعني تزامن خط لحني واحد مع أصوات أخرى تقوم مقام المصاحبة، وهذا يختلف، في الواقع، عن الهارموني الذي يعني تركيب صوت واحد عن عدّة أصوات أو تكوين نغمة واحدة من عدّة نغمات، تُعزف في وقت واحد.

اللاموضوعية Un-Subgective:

في اللحظة التي كانت تنتشر فيها الحركة التكعيبية في فرنسا، ظهرت نزعة أخرى في أوربا، محورها إهمال الموضوع كلياً، والانتحاء منحىً تجريبيّاً خالصاً، وكان بعض المُنتمين لها يبدءون أحياناً بموضوعات طبيعية، لكنهم يصلون، في النهاية، إلى البُعد الأصلي للموضوع، ويتجهون إلى التجريد، كان كل همّهم أن يكشفوا أشكالاً جديدة وأنواعاً حديثة ضمن التكوينات، وكان من المتوقّع للنظرة التكعيبية أن تتجه في بعض جوانبها إلى هذا الفن المجرّد الخالص أو اللاموضوعي الذي يصر على عدم اتخاذ أي شكل طبيعي، حتى كنقطة ابتداء، وترتكز عقيدة الفنانين الذين اتجهوا هذا الاتجاه، على أن الإيقاع في الخط واللون هو الذي يجب أن يعبّر عن الحساسية الجمالية للفنان بشكل مجرّد خالص، وكلمة مجرّد معناها استخلاص أو إبراز جوهر الشيء، اذ نجد هذا الاتجاه عند الدادائيين اللذين يميلون الى تكتيل اجزاء الاجسام على هيئة اشكال هندسية وتكعيبية لهدم كل مستويات الجمال واستعمال الالوان والخطوط بطريقة كاريكاتيرية لابتداع تكوينات لاشخصية ولا موضوعية،

وبعد الحرب بدأ الفن اللاموضوعي، أكثر تفتحاً وتنوعاً وأكثر قابلية لإستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة، هذا الفن الذي يعتبر من بعض الوجوه استمراراً للتيارات التي شهدتها أوربا منذ العشرينات، سيحتل مع نهاية الأربعينات، المقام الأول، ويتحول من كونه ظاهرة أوربية إلى حركة واسعة الإنتشار، ورافق كل ذلك تحول في الرؤية الفنية، كما إن اللاموضوعية هي سمة التيارات المهمة التي تتخطى الأشياء المرئية (العالم الموضوعي)، وفق طابعها التجريدي .

نظرية الفن للفن Art to Art theory :

حركة من الحركات ذات الصلة بالرومانتيكية، فقد نشأت في العالم البرجوازي المابعد ثوري، جنباً إلى جنب مع الحركة الواقعية التي كان هدفها استكشاف المجتمع ونقده، وحركة الفن للفن "الموقف الذي تبنّاه (بودلير) الشاعر العظيم، الذي يُعدّ واقعياً في أعماقه"، هي أيضاً احتجاج ضد النفعية التافهة، وضد الاهتمامات السطحية والتجارية للبرجوازية، وقد نشأت من تصميم الفنان، على أن لا ينتج بضائع في عالمٍ أصبح كل ما فيه بضاعة للبيع، وعلى الرغم من أن دُعاة (الفن للفن) يعنون بالجمال وخلق الجمال، أي يهتمّون بالشكل أكثر من المضمون، فهم لا يقصدون التكلّم لذات الكلام، ويعترفون بأن الكاتب يكتب لنفسه، وفي عصور الترف البرجوازي، قامت دعوة الفن للفن، وهي نوع من الهروب من تبعات الحاضر، فتجاهل الأدباء لذلك العهد – في أدبهم مطالب عصرهم – وهدفوا إلى خلق أدب هو صورة للترف في ذاته، وكانوا لا يحفلون بالغايات الاجتماعية والخلقية، بمعنى أن أدبهم كان غير خلقي في طابعه، ولكنه لم يكن يُضاد الخلق.

شارل بودلير Baudelaire Charles (1821 – 1867) :

شاعر وناقد فرنسي، أغرف نفسه في الدين والفقه، وحطّم حياته بالمبالغة في كل شيء – حتى في حبّه لأمّه – وبعدم فهمه لكل ما يُحيط به، وبتصرّفاته الغبية، عُدّ ديوانه الشهير (زهو الشر 1857) مجافياً للذوق الأدبي السليم وللأخلاق، وكان لابدّ من حذف بعض قصائده عند الطبع، قضى بعد ذلك عامين في بلجيكا في فقر مُدقع وشدّة مؤلمة، عاد إلى باريس حيث مات فيها،

وإن الحداثة في مفهومها الجمالي عند (بودلير) تمثّل، في الأساس، عملية تدمير للأشكال الثابتة التي تحول دون تطوّر الفن والمشاعر والأفكار والعادات والتبرّم إزاء كل ما هو موجود أو يملك شرعية مُطلقة، كما ان (بودلير) جعل الفنانين الذين يملكون رؤية مستقلة أن يعلوا من شعار (الجمالية الحديثة)، اذ دعاهم إلى أن يفتحوا أعينهم على المشهد المعاصر، وأن يرسموا الحياة من حولهم، في المدينة والريف، الأمر الذي جعل الرغبة في المنظر الطبيعي في ذاته هي شيء جديد في تاريخ التلوين، فهي لم تصبح ظاهرة العصر إلا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ولدى الانطباعيين تحديداً، والفترة التي سبقتهم والمتزامنة معهم تقريباً ويمكن أن نضيف إلى ذلك بأن (بودلير) قد سخر من جميع الأنظمة والقوانين التي تحكم المجتمع وشكك في كل منظومة فكرية فظهرت الحداثة مع انطلاقة النقد البودليري واندفع مشروع الحداثة الوليد إلى الحماسة الذاتية والحرية بوصفها من سمات الحداثة، وان رسام أو روائي أو فيلسوف الحياة الحديثة يركز رؤيته التعبيرية وطاقاته على (أنماطها، معاييرها الأخلاقية، عواطفها، إضافة إلى اللحظة العابرة وكل ما ينطوي عليها من عناصر توحي بالأبدية وتبقى الحداثة في شكلها العام فعلاً كونياً شمولياً يتغنى بكل ما هو عقلاني وتؤمن بالتقدم العلمي والتكنولوجي.

القيم اللاجمالية Non-Aesthetic Values:

وهي القيم المحايدة، التي هي غريبة عن الجمال، ولكنها غير مضادّة له، كالقيم الاجتماعية التي تجتذب إليها هُواتها، كأن ينجذب العمال أو رجال الدين إلى الحقائق التي تهمهم، وكالقيم الذاتية الخاصة بمن يقرأ، إذ تختلط المتعة الفنية مع متعة الأشكال الغريبة عن الفن، ولكنها تزيد من قيمته في نظر القارئ مثلاً، وهذه الأشياء مضادة ومغايرة لما هو مضاد، والتي قد تزيد من جمال الفن، ولكنها غريبة عن الفن، ولا ينبغي أن يكون لها وزن في الحكم على العمل الفني، وهذا الخلط تبدو فيه متعة العمل الأدبي الناقص فنياً أقوى من متعة عمل أدبي كامل فنياً، وكذلك نجد أن دُعاة الفن للفن لا ينكرون قيمة الجمال

الفني في تحرير الإنسان من بعض المشاعر والعواطف، وذلك بتعبيره عنها تعبيراً موضوعياً.

ألبير كامو (1913 – 1960) Bear Camo:

فيلسوف وجودي واخلاقي سائر على نهج كبار الأخلاقيين الفرنسيين في القرن السابع عشر، إذ أن العبث لديه لا يتطلّب كوناً غير عالمنا اليومي، فهو يمازج حياتنا، ولنا أن نجابهه في كل لحظة، وننكره بفعلنا، وتمرّدنا على العبث يبدأ عندما يعقب حسّنا بوجوده، رفضنا بأن نهوس، ونشل به لأنه حالة ذهنية إذ يرى (ألبير كامو) أن الحياة عبث لا مغزى له، ويُشبّه نشأة الشعور بالعبث بمولد عاطفة الحب في قلب الإنسان، كلاهما يهبط على الفرد من حيث لا يدري، وعلى غير ميعاد، فهو يرى أن علّة الشعور بالعبث، ترجع في رأيه، إلى تناقض بين واقعين، **الأول** : هو هذه الشهوة المستقرة في باطن الإنسان، التي تطلب الفهم والمعرفة، وطريقهما إلى المعرفة هو استكشاف العلاقات المنطقية بين الشيء والشيء، وهو استكشاف القوانين التي تسير بمقتضاها ظواهر الكون، وعلى الأخص، الكشف عن القانون الأعلى الذي تنخرط فيه جزئيات الوجود، ويحتضن تفاصيله المادية والمعنوية جميعاً، أما الواقع **الثاني** : فهو هذا الكون الصامت الذي يأبى أن يبوح لنا بسرّه، وهذا الوجود العاصي الذي يرفض أن ينضوي تحت قانون شامل يرضى به العقل ويروي غلّته، وإذا كان منبع الشعور بالعبث هو هذا التصادم بين شهوة العقل واستقصاء الوجود على الفهم، فيكتفي أن نُنكر أحد هذين الطرفين كي نتخلّص من هذا الشعور، يقول (ألبير كامو) : " إن الفكر الوحيد غير الكاذب هو الفكر العقيم "، فإذا نظرنا في المذاهب الاجتماعية الحديثة، وحلّلنا مصادرها، نجدها ترجع إلى روح التمرّد التي سرت موجتها في أوربا منذ أواسط القرن الثامن عشر، على أن التمرد نوعان، **الأول** : تمرّد الإنسان على حاله، من حيث هو إنسان، وهذا ما يسمّى بـ(التمرّد الميتافيزيقي)، وتمرّد الإنسان على حاله، من حيث هو عبد ذليل، وهذا ما يُسمّى بـ(التمرد التاريخي)، والتمرّد في كل حاله منهجي مُنظّم، نتيجة منطق لا يلين، و (كامو) مفتون بالذين هم مهووسون بالتمرّد، فالتمرّد الميتافيزيقي بأسم حرية

الإنسان ينتهي إلى ادّعاء لا حدّ له بالحرية، وهذا يتحول إلى طغيان ظالم يفتك بالآخرين، في حين التمرّد التاريخي على الظلم الاجتماعي ينتهي إلى ادّعاء لا حدّ له بالعدالة، وهذا يتحوّل إلى إرهاب قتال موجّه ضد الحرية الفردية، في حين أن النوع الأول ينبع منه الشعور بالعبث (عبث الوجود)، وقد يؤدي إلى إنكار القيم جميعاً، إلى النهلستية المطلقة، أما النوع الآخر، فهو ما يتحوّل إلى ثورات جماعية (عدد منها في العصر الحديث)، ولئن كان الاتجاه الأول قد ولد في أثناء الحرب العالمية الأولى (فقد مهّدت له الدادائية عام 1916)، بينما تبلور الاتجاه الثاني في أثناء الحرب العالمية الثانية، فإن الاتجاه الثالث ظهر في أعقاب تلك الحرب الأخيرة، وهو اتجاه ينتهي فيه الشكل والمضمون إلى فلسفة واحدة، إذ أن (ألبير كامو)، بالرغم من إيمانه بعبث الحياة الإنسانية، لا يزال يعبّر عن هذا بشكل فلسفي أقرب ما يكون إلى الأشكال التقليدية، أما أصحاب هذا الاتجاه الثالث، فإن إيمانهم بلا معقولية الوجود تتجاوز المضمون إلى الشكل، لأنهم يرون أن اللغة نفسها – أداة التعبير – لم تعد أداة اجتماعية، فلكل إنسان لغته الخاصة به، واللغة المنطقية التي نتفاهم تتناقض ووجودنا غير المنطق.

الفن الدارج Common Art:

فن نشأ في الولايات المتحدة وانكلترا وشاع في فرنسا والمانيا وسويسرا يجمع بين الكولاج والاشياء الجاهزة اضافة الى خلط الرسم بالاشياء الطبيعية والصناعية وتقليد الاشياء الطبيعية بمادة البلاستيك، اذ ان الفنان يستعير الصور من الحياة اليومية المعاصرة ومن مجلات السينما المليئة بصور نجوم سينمائيين.

عصر الانوار Lights Era:

هو العصر الذي بزغ في القرن الثامن عشر بأوربا، وهو عصر انتصار قيم الحرية والعقلانية والديمقراطية والتقدم، وعصر انتصار الفكر الفلسفي الذي مهد لمنطلقاتة العلمانية وتوجهاته السياسية ومهد الطريق لقيام الثورة الفرنسية وترسيخ العقيدة البرجوازية، اما الخطاب مابعد الحداثوي فقد ميز الحداثة العليا عن الحداثة الدنيا التي انتجها عصر الانوار، ويدعى عصر النور أو العصر الجديد ويدل على مرحلة زمنية قادمة يسود فيها الإنسان الحقيقي (المتقدم علمياً وروحياً)

على كل قوى الرجعية التي سادت هذا العالم، وأنتشر هذا المصطلح في كتابات الفيلسوف (فريدريك نيتشه) وكتابات البوذية الجديدة المعاصرة.

مابعد البنيوية poststructuralism :

يستخدم المصطلح احياناً بالتناوب مع مصطلح التفكيكية ويمكن عد مابعد البنيوية حركة تتضمن عناصر مهمة من البنيوية، واعلامها هم من اعلام البنيوية اللذين استفادوا من اللغة وانساقوا وراء (جاك دريدا) الذي رفض كل ماسبقه تقريباً، وكان هناك جدل حول البنيوية التي ظهرت في فرنسا في الستينيات، اما دعاة مابعد البنيوية فقد سخروا منها وصوروها في صور مفككة ومن يسمع عنها في اوربا الغربية يتصور انها ساذجة وانها لم تأتي بجديد ومن خلال مسيرة مصطلح (ما بعد البنيوية) يمكن وضع البصمات النوعية على الرصيد المتداول، والمنهجي لهذا المصطلح، مع تبني مسارٍ إجرائيَ للتنظيمات التي يستدعيها، فضلاً عن تقديم المسوغات القانونية التي تقف على ارثٌ فلسفيَ محدَد لهويتها، مُثيرٍ لدلالتها، ونظراً لاتساع دور ما بعد البنيوية وقيمتها التي امتدت إلى أصعدةٍ معرفيةٍ عدَة، يمكن تقسيم إشكالية هذا المصطلح على محورين رئيسين هما :

1. المصطلحات ذات التحديدات المنهجيَة.
2. المصطلحات ذات الممارسات المعرفيَة.

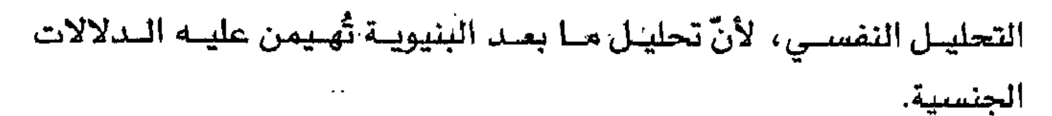
فالاول يقصُد البحث بالمصطلحات ذات التحديدات المنهجية، أي تلك المصطلحات التي تداخلت وتضايفت، وتناصت مع مصطلح (ما بعد البنيوية)، وكان لتداخلها أثرٌ في التحديد المنهجيَ لتوزيع المباحث الإجرائية لما بعد البنيوية، ويمكن عدَ هذه المصطلحات – في هذا المحور حصراً - مرتكزات لسانية حيوية تقدم فرضيات الخطاب الغائي المجاوز بطبيعته الدلالية مستوى الخطاب البنيوي، والجاري تبعاً لمعايير الطرح المنهجيَ الجديد مع المعطيات التقويمية، والنقدية لمسار البنيوية الجدلي، ويمكن حصر هذه المصطلحات بأربعة هي (ما فوق البنيوية، ما بعد البنيوية، التفكيكية، اللابنيوية) ويشير المصطلح الأول (Superstructuralism) إلى إمكانية منح البنيوية إطاراً موسوعياً، بأعتبار ما

سيكون، وليس بأعتبار ما هو كائن، أي يعدّ الممارسات التي نهضت على أشلاء البنيوية، صيغاً منهجيّة بعضها بعضاً، ويُعدّ (ريشارد هارلاند) هو صاحب مصطلح (ما فوق البنيوية) حيث اطلقه لأول مرة عام (1987)، وقصد منه تناول المعطيات المنهجية النقدية الحديثة بطريقة شاملة، وذكر أنّ من اعلام هذا المصطلح : (سوسير، شتراوس، ياكوبسون، بنفنسنت، دريدا، فوكو، بارت، كريستيفيا، دولوز، بودريلارد، التوسير) ويذكر هارلاند أنّ فلسفة (ما بعد البنيوية) قد جمعت المتناقضات الفلسفية التقليدية وزادت عليها وضاعفتها، وأنّ النتائج التي توصل إليها (فوكو) في كتابيه: (الكلمات والأشياء، وحفريات المعرفة) هي النتائج التي تبناها كل نقاد ما بعد البنيوية، الذين أكدّوا الإشارات اللاجتماعية التي تتصف بخاصيتين :الأولى : أنّها إشارات متحركة متكاثرة، والثانية : هي إشارات مادية محسوسة، ويستخدم نقاد ما بعد البنيوية هذه الإشارات للتدليل على الممارسات الخارجة عن القوانين، والأعراف، والعادات، والمؤسسات المتحررة من السلطات، ويحدد (هارلاند) نقاد ما بعد البنيوية بـ (دريدا، فوكو، بارت، كريستيفيا، دولوز، جوتاري، بودريلارد) وقد جعل (هارلاند) مصطلح (ما فوق البنيوية) مصطلحاً واسعاً، وشاملاً بحيث يغطي جميع الفعاليات المنهجية التي تُؤسس على الطرح البنيوي، وبهذا جعل مصطلح (ما بعد البنيوية) تابعاً لمصطلح (ما فوق البنيوية) بل جزءاً منه، ثم عمد إلى تحديد الصيغ المنهجية لما بعد البنيوية ممفصلاً إيّاها على معطيات أصحابها، لا على معطيات مناهجها، وليس ذلك فحسب، إذ قسّم الطرق المنهجية لما بعد البنيوية على قسمين : (القسم الرئيس، والقسم الثانوي)، يشمل القسم الرئيس معطيات (جاك دريدا في (اللغة، ونظرية الكتابة، وعلم الكتابة)، وميشيل فوكو في (الجينالوجيا Genealogy)، أما القسم الثاني فيشمل معطيات (جوليا كريستيفيا) في (النقد النسوي Feminism)، وجيل (دولوز وفيلكيس جوتاري) في (التحليل النفسي، والفلسفي)، و(جان بورديلارد) في (التحليل السياسي والحداثوي) والذي يميل إليه البحث هنا هو القولُ بأنّ التوسعة في ميدان منهج ما بعد البنيوية قد لا يخدم الأُطر المعرفية التي تحاول ما بعد البنيوية تحجيمها، فضلاً عن أنّ تلك التوسعة قد تُثير معالجاتٍ مختلفةً بطرق تكوين المفاهيم

وصياغتها، مما قد يقود إلى نتائج لا تتسم بالدقة النقدية، وما وجده البحث عند (هارلاند) هو أشبه بلوحة فسيفساء متكاملة لا يمكن فهم إرسالياتها من دون إتقان أجزائها أولاً، ثم تفعيل علاقة تلك الأجزاء مع بعضها البعض في حركة تصاعدية مستمرة ثانياً، ومع هذا فقد حاول (هارلاند) محاورة النصوص النقدية التي انبثقت من معطيات البنيوية في الحديث عن الأركان الأساس وهي : (اللغة، والكلام، والدال، والمدلول، والعلامة، والرمز، والنظام، والصوت، ....)، فضلاً عن تسليمه بأنَ تلك النصوص تستند إلى فلسفة نسبية تسعى لاكتساب المطلق، وتجنح نحو الحقيقة الفلسفية المطلقة، وقد قدَم في هذا الإطار نقداً ذاتياً، وإصلاحاً داخلياً لمنهج (ما فوق البنيوية)، جعله ينتقل من مستوى منهجيَ إلى مستوى منهجيَ أعمق وأشمل، وكأنَ العملية المنهجيَة غدت عملية توالد مستمرة، والهدف من (ما فوق البنيوية)، هو الاكتشاف الدائم، وتعرية التزييف الذي يتمتع به هذا المنهج أو ذلك، أما المصطلح الثاني (Poststructuralism) : ما بعد البنيوية فقد امتلك تحديدات عدَة، وتعريفات متنوعة، وقد دخلت تلك الاختلافات الميدان السياسي قبل دخولها الميدان النقدي بين المدرسة الفرنسية، والمدرسة الأمريكية، حيث إنَ القراءة النقدية لأُسس المتن الفلسفي لما بعد البنيوية تُحيل إلى تحليل المكونات المفاهيمية للمعالجات الفكرية في حل الأزمة الناشئة من تدهور واضمحلال البنيوية، وبالرغم من التفاعل الحاصل، والمنبثق من المعطى البنيوي، ومعالجته للبنية واللغة من قبل المرحلة النقدية الجديدة، فإنَ ما بعد البنيوية وجدت لها مكاناً متميزاً في الساحة النقدية العالمية، لأن أفكارها قد اتسمت بالوصول إلى مرحلة النضج النقدي، وفقاً لسلسلةٍ من التحولات النقدية العالمية ابتدأت بـ (موسكو) ووصلت (جنيف)، وحطَت بـ (برلين)، وانتقلت إلى (كوبنهاكن)، وتطورت في (باريس)، واستقرت في (واشنطن)، فقد تمخضت عن مجموعة ولادات في بنية النظام الثقافي الاجتماعي، نظراً لان سلطات مرحلة ما بعد البنيوية، رفعت معدلات الرصيد النقدي ليتسلل إلى أنشطة مختلفة : (السياسة، الدين، التعليم، الاقتصاد، الاجتماع، الثقافة، الأكاديمية، ....)، وبهذا نصَبت القدرة النقدية لما بعد البنيوية نفسها لمواجهة العوامل التي قد تُضعف من تقدمها، أو تقلل من أهمية نتائجها، وبذلك تشكلت

منطلقتُها لتشمل معظم الساحة النقدية العالمية امتداداً من أمريكا إلى اليابان، في حين تُشكل رقعة المنهجيات الأخرى نسبة هشةً من الرصيد النقدي العالمي، وقد أدى هذا إلى أن يكون المسار النقدي لما بعد البنيوية موازياً لشعار القطبية الأحادية، والتفرد الأيديولوجي، والقرصنة التحليلية التي وجدت لها البنية المُثلى في المدرسة الأمريكية النقدية، وقد مارست الاستراتيجية النقدية ما بعد البنيوية تناسبات عكسية بين انخفاض نسبة الحضور الإنسانيّ (Humanism)، وارتفاع نسبة النصية (Textualism)، والخطابية (Discourism)) في محاولةٍ للانضمام إلى إصلاحات هيكلية للتخلص من تركات البنيوية، فبالرغم من قطبية ما بعد البنيوية إلا أنّ ناتجها الإجمالي الحالي لم يحقق بشكل مطلق الوحدة النقدية لاسباب عدة منها : اللاإتفاق على صحة معطياتها، وارتباطها الكبير بالأيديولوجيا، والتسيس المعرفي، والتعرض للانتقادات من المدارس النقدية الكلاسيكية، واليسارية المحافظة، ولهذا بذلت ما بعد البنيوية – مُمثلة بنقادها – مساعي لتجاوز بعض الإشكاليات التي كانت سبباً في إعاقة عملها، وفي خضم تلك المداخلات المربكة – ونوعاً ما - جاء تحديد مصطلح ما بعد البنيوية أشبه بلقاءٍ غيرِ منظم، لرسم دور حيويَ، وفعال في نشاط ما، ويحدد (مادان ساروب) ما بعد البنيوية ويرى أنها قد شاركت طروحات البنيوية في التحليل النقدي للتاريخانية (Historyism)، والتحليل النقدي للدلالة، والتحليل النقدي للفلسفة، ثم امتازت ما بعد البنيوية بخصائص أهّلتها إلى قيادة النقد بعد مرحلة البنيوية ومن تلك الخصائص ومن تلك الخصائص :

1. زعزعة بنية اللغة، وخلخلة الحصن المنيع لها، لأنّها قوّضت وحدة العلاقة المستقرة بين الدال والمدلول.
2. أكدت أنّ التجاوب بين النص والقارئ هو إنتاجية (porductional)، بعد أن كان التجاوب عند البنيوية بين النص ونفسه.
3. طال التحليل النقدي لما بعد البنيوية الميتافيزيقا، ومفاهيم العلة، والهوية، والذات.
4. استكشاف إمكانيات الشهوة، وطاقاتها عبر الاستفادة من معطيات



التحليل النفسي، لأنّ تحليل ما بعد البنيوية تُهيمن عليه الدلالات الجنسية.

5. خلقت ما بعد البنيوية مسافات توتر شديدة بين اللغة، وعلاقتها بالإنتاج (producrion)، والآلة (Machine)، والشهوة (Desire)، والمادة (Matery)، والاستهلاك (Consumption).

6. تبنت ما بعد البنيوية جميع طروحات (نيتشه) في مسيرتها النقدية، التي تتمثل بالعداء لفكرة النظام (system)، ورفض فكرة (هيجل) للتطور، وانتقاد مسيرة التشابه، والتطابق، والدعوة إلى الاختلاف، والاهتمام البالغ بالقدرات الخارقة للفرد وإمكانياته غير المحدودة (Infinity).

7. مناصبة العداء لكل أشكال النظرية السياسية، والمعتقدات المختلفة التي أسهمت في تحجيم الممارسات الاجتماعية والتأثير عليها.

أما (جوناثان كُيلر) فيحدد صيغة ما بعد البنيوية بوصفها إفرازات لبعض المفاهيم المُريكة التي تهتم حصراً بالتأويل، وقد نتجت تلك المفاهيم من قراءة لحظة البنيوية، وقد حدد (كيلر) إتجاهين لما بعد البنيوية هما :

الأول : الأفكار الأساسية لـ(فوكو، ولاكان).

الثاني : مفهوم ما بعد البنيوية هو قاعدة كاريكاتورية للبنيوية، حاولت إيجاد صياغات جديدة في المسار النقدي التحليلي.

مارسيل ياسبرز Marceel yasperz :

الممثل الرئيسي للوجودية بعد (هيدجر) اكد ان الانسان قد هدم الجسور الذي تصله بالماضي وان يعيش في اللحظة الحاضرة مستسلماً للمصادفة اذ بقي الانسان على عتبة العدم ويمكن تحديد اركان الوجودية الاربعة:

1- العبث غير المعقول : المرء في لحظة صفاء ذهنه يدرك ان حياته ليس لها أي غرض والعدم له بالمرصاد ويهدده دائماً.

2- لاتوجد طبيعة انسانية انما يوجد انسان في موقف معين.

3- يتعرض الانسان الى التجمد في قوالب العادة وتصبح اللغة ميتة تشمل افكارنا ويصبح كل مرئ في عزلة.

4- قد يتعلق الانسان بفكرة من الحيز فيكف عن التطور ويتحول الى شيء.

التفسيرية Interpretation:

لم تكن هدف من اهداف البنيوية في أي مرحلة من مراحلها ولن نستطيع ان نفهم الخطوة التالية في تطوير البنيوية الى بعد البنيوية والتفكيكية الا على ضوء التفسيرية (الهرمنيوطيقيا) والمعنى الدقيق لها هو تفسير النصوص ولها ثلاث اتجاهات الشرح والتفسير والترجمة.

جان دوبوفيه Gan dobofeeh:

فنان ينتمي الى التعبيرية التجريدية وهو شخصية ذات جوانب متعددة، ولقد عد (دوبوفيه) مولعاً بفن الطفل، وفن المجانين، والعلامات العابرة والكتابة على جدران واللطخات على مثل هذه السطوح فهو من اكثر الفنانين مواصلة على استكشاف كل الامكانات المتاحة التي توفرها المواد والسطوح التي ظهرت في فترة ما بعد الحرب اذ كان يلجأ الى طريقة واحدة لا تتغير بتصوير الاشياء اعتماداً على نظام من الضرورات الذي يبدو هو الاخر غريباً وهذه الضرورات تمليها السمة الخرقاء للمادة المستعملة واحياناً بسبب المعالجة الرديئة للادوات واحياناً بفعل فكرة مستحوذة غريبة، انها قضية اعطاء الناظر الى الصورة انطباعاً صادقاً بأن منطقاً غريباً تحكم في رسمها، منطقاً اخضع له تخطيط كل شيء بحيث يفرض حلولاً غير متوقعه لتبرير التشخيص المطلوب، كما أن اعمال (جين دوبوفيه) توحي باللاعقلانية والصدمة التي يلجأ أليها الفنان ليكون واقعياً محملاً بالبدائية والاغتراب والعدمية لأن فنه هو فن هروب يقابل الحضارة الصاخبة في القرن العشرين بوصفه حياة هادئة في عالم بدائي بسيط.

الإخراج : Directing

هو خلق الانسجام الهارموني في العرض المسرحي، وهو تقديم مسرحية على خشبة المسرح، لجمهور، وتفسيره عن طريق الحركة الدرامية، والصوت الدرامي، وكذالك على أساس فن التصور الوجداني والفكري لنص المؤلف، كما يعني الاخراج مجموعة العمليات الفنية والتقنية التي تتيح لنص المؤلف المسرحي ان ينتقل من الحالة المجردة، حالة النص المكتوب على الورق إلى حالة الحياة الفعلية الحية على خشبة المسرح، ويعرف الإخراج بأنه حيرة كونية، فهو الدخول الى جوهر الفلسفة وتساؤلاتها المزدوجة بكونية لانهائية، فالإخراج هو ارتقاء في ذائقة الإنسان و وعيه الجمالي، اما الرؤية الاخراجية فهي تنظيم جمالي وفكري وفني لمنظومة عناصر العرض المسرحي على الخشبة

التراث Heritage:

تراكم حضاري وثقافي عبر الاجيال والقرون يتضمن العناصر المادية والمعنوية للحضارة، كالمعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والحرف وقدرات الإنسان وكل ما يكتسبه في المجتمع من سلوك قائم على الخير والتجارب والأفكار المتراكمة عبر العصور، والتراث داخل ذواتنا، التراث ليس له وجود خارج الانا، خارج النحن، التراث ذاكرتنا الجمعية فيها تلتقي كل الذوات.

الدراما Drama :

اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع يتضمن تحليلاً لهذا الصراع، والكلمة يونانية الاصل " Dran " معناها الحرفي يفعل او عملاً يقوم به، وقد عرف (ارسطو) الدراما بأنها " محاكاة لفعل "، والدراما هي أي موقف ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاً لهذا الصراع للاغراض المسرحية عن طريق افتراض وجود شخصيات، والدراما معناها الفعل في اللغة اليونانية، وعلى هذا الأساس حين ننسب التراث إلى الدراما فإنما نعني به ذلك التراث القائم على أفعال لشخصيات تداولت حكايتها الاجيال عبر العصور.

الاداء Performance :

الاداء قد يعادل الإنجاز (Achievement)، بمعنى ان أي اداء لا بد ان يشتمل على قدر معين من الكفاية والتمكن والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها الاداء، (فالاداء) هو سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، وهو يتطلب قدراً مناسباً من التدريب والاستعداد والتهيئو حتى يصل المرء الى مرحلة التمكن او الكفاية – فالاداء – مصطلحاً – لا يتضمن الإشارة الى المظهر او الجانب الخارجي او الاخير من السلوك فقط، بل يتضمن ايضاً الاشارة الى المنجز، والى عمليات الاستعداد والدراسة والتدريب السابقة على القيام بهذا الجانب الاخير من النشاط ويشير الاداء الى نظاماً بنائياً، يتألف من الاهداف او المهمات، والدوافع، فأي اداء للانسان لايظهر من فراغ، يمكن تمثيله على النحو الاتي مثيرات خارجية، داخلية، تؤدي الى ظهور دوافع (خارجية، داخلية) تؤدي الى ممارسة اداء هادف يؤدي الى تحقيق اهداف (قريبة، بعيدة، شخصية، اجتماعية)

إذن، أي أداء للأنسان يتكون من.

مدخلات ← اجراءات ← مخرجات

وطبقاً الى ذلك فالاداء العملي (او العمل) – هو احد انواع الاداء، وذلك لأن مخرجاته تتمثل في تكوين نتاجات اجتماعية (في مجالات الصناعة، الزراعة، الفنون، الاختراعات... الخ).

فأي اداء ينتهي بمخرجات منطقية وإبداعية يدعى بالاداء الأبداعي، والذي يتسم بالاصالة والحداثة يقول (مارفن كارلسون) ان الاداء المسرحي هو بالضرورة مفهوم قابل للمناقشة والجدل، ويقول عن الاداء الاجتماعي : بأن ((كل شخص يعي في وقت او آخر انه يلعب دوراً اجتماعياً ما، وادراكنا ان حياتنا حسب انماط مكررة من السلوك التي يفرضها المجتمع تشير احتمال ان كل الانشطة الانسانية من الممكن اعتبارها اداءاً او على الاقل الانشطة التي تتم بوعي، فنحن قد نفعل اشياء دون تفكير، ولكننا عندما نفكر فيها ونعي ما نفعله فأن الوعي يعطيها صفة الاداء))، وعلى هذا فهناك مفهومان مختلفان للاداء : احدهما يشتمل على

استعراض المهارات والاخر يشتمل على استعراض ايضاً، ولكنه استعراض لانماط معروفة ومقنعة من السلوك اكثر من استعراض لمهارات معينة مثل فن اداء الممثل، اداء الطفل في المدرسة، اداء العرية، اما عالم الاجناس واللغات (ريتشارد لومان) فيقول عن الاداء : (كل اداء يشتمل وعياً بالثنائية ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية مقارنة بنموذج اخر مثالي له، او نموذج اصلي موجود في الذاكرة، وفي العادة تتم هذه المقارنة بواسطة الشخص الذي يراقب هذا الفعل، مثل جمهور المسرح او مدرس الفصل، او العالم ولكن الركيزة الاساسية في هذه العملية ليست هي المراقب الخارجي بل ثنائية الوعي، فالشخص الرياضي مثلاً قد يكون على وعي بأدائه الخاص، حيث يقارنه بمستوى ذهني معين، فالاداء دائماً اداء بالنسبة لشخص ما، فهناك دائماً جمهور ما يراقب ويقيمه كأداء، حتى لو كان هذا الجمهور في بعض الاحيان هو النفس، وان جسد الانسان يكون هو الركيزة لمثل هذه العروض، ويشير الاداء الى اللحظة الاتية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم (هناك اداء في الانشطة الثقافية والاجتماعية وهناك الاداء الفني التقليدي، ممثل المسرح والراقص، وان الممارسات العملية لفن الاداء الحديث لها علاقة وثيقة بعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الانسان)، فهو فن الاداء في مظاهره الاولى مهتم بدرجة كبيرة بعمليات الجسد، التي يطلق عليها : حركات، احداث – اداء – واشياء متنوعة، ومظاهر اخرى عادية وغير عادية لمادة الجسد، فجسد الفنان يتحول الى موضوع، والمحرك للعمل، حيث يصبح الطفل والموضوع شيئاً واحداً وتصبح معدات المشاعر اوتوماتيكياً هي نفسها معدات الفعل، اما (هايز جوردن) فقد عرف الاداء في كتابه التمثيل والاداء المسرحي انه : بأنه (القدرة على التنظيم الاداري للعمل او المشروع في الواقع وعلى المسرح فالاداء المسرحي يعني ابتكار الاوهام مع العناصر الحية المترتبة زمانياً).

الحضور Presence :-

يتمثل الحضور عند الفلاسفة بكون الشيء حاضراً وهو نوعان : حضور مادي وحضور معنوي.

- ان الحضور المادي (Physique Presence) هو وجود الشيء بالفعل في مكان معين.
- اما الحضور المعنوي (Morale Presence) فهو الحضور الذهني، وهو ان تكون صورة الشيء موجودة في الذهن يدركها ادراكاً مباشراً او ادراكاً نظرياً، او ان يكون الذهن شاعراً بحضور الشيء، منه قولهم الشعور بالحضور.

وبين الحضور المادي والشعور بالحضور فرق كبير، لانك قد تكون شاعراً بحضور الشيء وان كان غائباً عنك، او تكون غير شاعر بحضوره وان كان بقريك، ويطلق الحضور على حضور القلب بالحق عند غيبة الخلق، وهو فسد الغيبة، لان الغيبة غيبة القلب عن علم ما يجري من احوال الخلق لشغل الحس، والحضورية (Presentationnisme) مذهب فلسفي يقرر ان الذهن يدرك الوجود الموضوعي لبعض صفات المادة كما هي في الواقع (هاملتون)، وهي مرادفة للادراكية (Perceptionnisme) وهي مذهب القائلين ان ادراك العالم الخارجي ادراك مكتسب ناشيء عن عمل عقلي، ولهذا المذهب صورتان : اولاهما القول ان ادراك الانا ادراك ينتهي مباشرة على حين ان ادراك العالم الخارجي ادراك نظري مكتسب، وثانيتهما القول ان كلاً من ادراك الانا وادراك العالم الخارجي نظري ومكتسب، وادراك الانا عند بعضهم شهوده بذاته ولذاته، كأنه متحقق الوجود بالفعل، والحضوري هو المعنى الذي يحضر الذهن مباشرة دون تدخل العقل في تركيبته مثل المعنى البسيط عند (لوك)، وهو يسميه حضوراً او عرضاً (Presentation) ولهذا المعنى الحضوري نسبتان : احدهما نسبته الى المدرك والاخرى نسبته الى غيره من المعاني، والحضور في علم النفس التجريبي عرض اخذ الموضوعات على المدرك لحمله على ادراكه، وقد يكون هذا العرض بصرياً او سمعياً او شمياً، الخ، وزمان العرض هو الزمان الذي يترك فيه الموضوع حاضراً امام الحواس المدرك ليتم به الادراك، اما الحضور الكلي (Ubiquite Omnipresence) فهو صفة لله تعالى، وهي القول انه جل جلاله حاضر، اي موجود بكليته في كل مكان.

النقد الاجتماعي Social Criticism:

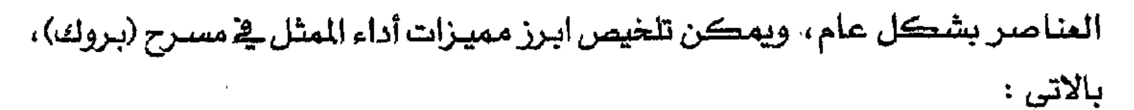
شهد القرن الثامن عشر حركة نقدية اتسمت بالخروج عن منهجية النقد القاعدي، او التاريخي، ومن رواد هذا النمط)ديدرو(لا سيما عند نشوء الحركة الرومانتكية في خلال القرن التاسع عشر، ولقد شهد النقد الاجتماعي بين حركة الكتاب الفرنسيين نتيجة لاثار الصراع السياسي في عهد نابليون على رأس السلطة وهجرة كثير من الادباء الى خارج فرنسا منهم –مدام دي ستال- التي رحلت الى المانيا و –شاتو بريان- الى انكلترا، ثم عادوا ليبشروا بوعي النقد الجديد، اذ اصدرت –مدام دي ستال- كتابها –الادب وعلاقاته بالنظم الاجتماعية- واهم ما تميزت به حركة النقد عام 1802 وما تلا ذلك من تغييرات في المجتمع وافرازات للتقاليد والعادات والنظم الاقتصادية والدينية التي كانت تسود المجتمع، اذ تركت بصماتها الواضحة على كل مقال نقدي وعرض مسرحي، وقد برز –سانت بيف- الذي اكد على ظروف النشأ الابداعي للمؤلف كونه ابن مجتمعه ولابد ان يترك بصماته ضمن ما يؤلف في الدراما، والقصيدة، والقصة، او أي منجز ادبي ابداعي اخر، ولابد من ان نذكر ان الناقد –تين- قد اتخذ من المنهج الاجتماعي منطلقاً يؤكد عوامل ثلاثة –الجنس – الوسيط- الزمن، كما ان مجموعة النقاد في تلك المدة حملوا مشعل الدعوة التي تهدف الى الاصلاح والثورة التي تؤدي الى الاشتراكية أياً كان نوعها، كما ان الفيلسوف –هيغل- كان قد اكد ان التناقض هو المبدأ الدافع لكل تطوير وان احداث التغييرات الكمية تؤدي الى التغييرات الكيفية، ولابد من ان تتذكر ان (فيور باخ) قد اسس للدعوة ضمن النقد الاجتماعي في حركة –الشباب الهيغلين- بداية الاربعينات مؤكداً دعوة (ماركس وانجلز) في الثورة الاجتماعية، وحملوا لواء الاصلاح لحركة المجتمع، والواقع ان الاتجاه الاجتماعي في النقد هو الاب الشرعي للنظرية الواقعية في الادب، كما انه بكل ما اسفر عنه من حصاد منهجي وايديولوجي هو جوهر ما يتبقى منها بعد ذلك، وبالرغم من ان هذا النقد عموماً تمتد جذوره الى عصر النهضة، عندما شبت معركة القديم والحديث وتركت فيما صهرته من افكار المبدأ القائل بأن كل عصر يتميز بأنتاجه الادبي الخاص المنبثق من ظروفه التاريخية والاجتماعية، الا انه عقب الثورة

الفرنسية تبلورت هذه الفكرة في كلمة جامعة: ((ان الادب هو التعبير عن المجتمع كما ان الكلام هو التعبير عن الانسان...))، لذلك اصبح النقد الاجتماعي يستند الى فلسفة مادية اصلاحية ثورية تدعو الى تغيير الحياة نحو الاحسن، واعلان الحرب على الظلم الذي يتعرض له الانسان، وقد بلغ – بيلنسكي- الذي اهتم بالواقعية الانتقادية الاجتماعية اعلى مرحلة نقدية في هذا المجال، وبدأت نظرية النقد في اطار الجدلية التاريخية التي ساندها كثير من النقاد في فرنسا وعلى سبيل المثال وليس الحصر (اميل زولا- اناتول فرانس- رومان رولان) وفي روسيا (بليخانوف) الروسي الذي عُد احد مؤسسي علم الجمال الماركسي اذ اصدر كتابه المشهور –الفن والحياة الاجتماعية- الذي عُد قاعدة للنقد الاجتماعي، وكذلك (تولستوي- ومكسيم غوركي) اللذين يعدان احد ابرز كتاب الطبيعية، حتى قيام ثورة اكتوبر 1917، وقد تأسس على ذلك ترويج الادب الواقعي، والنقد الواقعي والواقعية الجديدة والاشتراكية، التي ترتكز على ان منطلق الادب والنقد يجب ان يصدر عن الواقع اولاً وعنه فقط تصدر الفكرة، وان الادب بتعداد اجناسه يجب ان يصدر عن فكر ملتزم بالسياسة والفلسفة والاخلاق، وانه شكل من اشكال الوعي الاجتماعي، وان الموهبة فيه شرط اساسي.

بيتر بروك Peter Brook :

عرف عن (بيتر بروك) (1925) انه مخرج انتقائي فهو يختار لكل مسرحية الاسلوب الذي يلائمها ويختار لكل مسرح، الفضاء –المكان الذي يناسب تقديمه، وهو مخرج تجريبي في كونه مهتم بتقاليد وتراث الامم الاخرى وخصوصاً الشرقية والدليل على ذلك اختياره للملحمة الهندية (المهابهاراتا) وكذلك مسرحية (مؤتمر العصافير) للفيلسوف التركي –الفارسي (خير الدين العطار)، وبناء على ذلك فأن هذا المخرج يكون تجريبياً في اختياراته الموسيقية أي انه يختار من الموسيقى الشرقية ليضمنها في تلك المسرحيات، كما بدأ (بروك) تجاريه المسرحية مع فن (الاوبرا) و(الفارس) وهما قريبان من بعضهما البعض على حد تعبيره، كذلك تعامل مع المسرح الجاد ومع المسرحية الشعبية

ورغم كل هذه التجارب يعلن (بروك) ان المسرح في ازمة واضحة ومعلنة، ولقد وظف (بروك) الموسيقى في مسرحه للتعبير عن دلالات جديدة سواء الموسيقى التي الفها بنفسه كما جاء في مسرحية العاصفة لـ(شكسبير) او الموسيقى التصويرية التي اعدها كما في مسرحية (شكسبير) "تيتوس اندرنيكوس" بالتعاون مع المؤلف الموسيقي (لسلي يرودجوتر) من اجل تحديد موسيقى القرن السادس عشر، وبآلات موسيقية محددة كالعود والجيتار والسمبالو والهاز، كما ان (بروك) يرى ان (الاوبرا الكبيرة Crand opera) هي مسرح ميت يصل الى حد الجمود الا انه يقول " انا شخصياً اجد في اخراج المسرحية الموسيقية متعة اكثر من المتعة التي اتلقاها عند اخراج اية صيغة مسرحية اخرى"ء ان الحدث في مسرح (بروك) يخلق جسراً بين الحيز الاجتماعي الحقيقي وبين ما يقطن خلف ذلك الحاجز من معانٍ، ولغرض الوصول إلى تلك المعاني يتم استخدام كم من الإشارات على شكل صورٍ ذات نسيج موحد تخلق مكاناً آخر يختلف عن ما هو ظاهر، عن منطق الأحداث التي ستكون هي الفاصل المشترك للمتلقي في بحثه عن تفسير وقراءة للأحداث، غير انه كان ميالاً إلى المسرح الطقسي الذي تمتد جذوره إلى النشأة الأولى للطقس المسرحي، وكان يمقت التكرار ويبحث دائماً عن التجديد، لأن التكرار كان يعني بالنسبة لـ(بروك) موت الإبداع وموت الإبداع يعني موت الفنان، أن (بروك) قد اعتمد الاختزال على مستوى الفعل على عكس ما تبناه (ستانسلافسكي) في بناء الشخصية، والفعل لدى (بروك) هي مجموعة من الحركات والإشارات والإيماءات يتم توظيفها وفقاً لضرورات التعبير ولم يكن يخطط مسبقاً لتجربته الإخراجية بل كان يؤكد ويركز على الوحدة الجماعية التي كانت تعتمد على الارتجال وتبادل الأدوار وتلك هي الأسس التي كانت تقوم عليه تجاربه المسرحية، إذ كانت هناك اكتشافات متواصلة على مستوى الحركة والدلالة والإيماءة والإشارة لا يستقر بها المطاف حتى تستقر التجربة معتمداً في جميع تجاربه المسرحية على ممثلين مختلفين من جنسيات وثقافات مختلفة، مما يعطي تنوعاً في جميع المفردات التي كان يستخدمها في العرض انطلاقاً من تحليله البيئي الاجتماعي للحركة بشكل خاص وبقية



العناصر بشكل عام، ويمكن تلخيص ابرز مميزات أداء الممثل في مسرح (بروك)، بالاتي :

1. الممثل كان يسير وفق خطة السكريت بداية إخراج (بيتر بروك) إلى أن الممثل أصبح أكثر حرية بعد تخلي (بروك) عن السكريت ومنح الممثلين فرصة اكبر لإبداعاتهم الذاتية.
2. الممثل يعتمد في إعداده للدور على أسلوب التمرين الجماعي بمعنى قيام عدة ممثلين بأداء شخصية واحدة.
3. الممثلين مختلفين في أصولهم وجذورهم فضلاً عن تباين مستوياتهم واختلاف مدارسهم واتجاهاتهم وثقافاتهم ضمن العرض الواحد.
4. الممثل يعتمد أسلوب الكولاج (القص واللصق) بمعنى قيام الممثل بأداء مشاهد مختلفة في ذات الوقت لا يشترط ترابطها.
5. الممثل يستند طريقة الارتجال إذ يمكن لعدة ممثلين الدخول بالتتابع ليكمل كل منهم ما انتهى إليه الممثل السابق من ارتجال.
6. الممثل في مسرحه هو الأساس بما يمتلكه من طاقات مخزونة وكان يستعين بالتقنيات لا لأجل البهرجة أو استخدامها لجماليات ليست لها معنى.
7. يرتبط الممثل ارتباطاً جذرياً بمسرحه مع أهمية المتلقي حيث يشير(بروك) إلى أن كل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو أن يقطع شخص عابراً تلك الرقعة بينما يراقبه شخص آخر.

وتجارب(بيتر بروك) ميزت أنواع من المسرح هي :-

أ- المسرح المميت وهو المسرح التقليدي المقنن ذو الصبغة التجارية.

ب-المسرح المقدس وهو ما يحول غير المرئي للمرئي ويستند الطقوس المقدسة والشعائر ويقترب من عمل ممثل المسرح الفقير.

ت-المسرح الخشن وهو ما يقترب من مسرح (بريخت) حيث استخدام الدمى وخيال الظل والارتجال ويمتزج التمثيل الصامت بالناطق والواقعية بغير الواقعية.

ث-المسرح المباشر وهو مسرح يبتعد عن كل أنواع البهرجة ويستند التلقائية والحركة فيه خالصة محددة غير مبالغ فيها.

جوديث بتلر Gudeeth Bittler:

فيلسوفة وسياسية واجتماعية أمريكية الجنسية، عملت في عدة دراسات منها، دراسة الأدب، الدراسات الثقافية، دراسات الجنسانية والنوع الاجتماعي، و (جوديث بتلر) تعرف الجنوسة بأنها: " شكلٌ رمزي من العمل العلني الذي يسمح تكرار حدوثه بالاعتراف بنا بوصفنا ذواتاً راغبة ومرغوبة.. أن الجنوسة هي هوية يتم تكوينها على نحو غامض في سياق الزمن، تدشن في فضاء خارجي من خلال تكرار مؤسلب للأفعال، ويحدث تأثير الجنوسة من خلال اسلبة الجسد، ومن ثم يجب فهمها بوصفها الطريقة الدنيوية التي تشكل بها، الإيماءات والحركات والأساليب الجسدية من مختلف الأنواع وهم ذات مجنوسة دائما".

الشكل والمضمون Aspect and Content:

انهما:- ((جانبان للفن او العمل الفني، يحدد كل منهما الاخر، ويلعب المضمون بينهما الدور القيادي، ومضمون الفن هو الواقع المتعدد في نوعياته الجمالية، وخاصة الانسان والحياة الاجتماعية في كل مظاهرها المحسوسة، والشكل هو التنظيم الداخلي والتركيب المحدد للعمل الفني الذي يخلق عن طريق وسائط فنية للتعبير عن الغرض من كشف وتصوير للمضمون، والعنصران الاساسيان في المضمون هما موضوعه وفكرته –ويتكشف الموضوع بعدد من ظواهر الحياة التي تنعكس في العمل الفني المعين، وتعبر الفكرة عن جوهر الظواهر المصورة وتناقضات الواقع وقيمتها الفنية الانفعالية من مواقع مثل اعلى جمالي معين، مما يؤدي بالانسان الى نتائج جمالية واخلاقية وسياسية محددة، وشكل الاعمال الفنية متعدد الوجوه وتتضمن عناصره: العقدة، اللغة الفنية، التركيب، وسائط التعبير ((الكلمة، القافية، الايقاع تنغيم الصوت، الهارموني، اللون، الخط، الرسم، الضوء، الظل، الحجم، التكوين، الاخراج المسرحي...الخ))، والشكل و المضمون يشير الى الطبيعة التركيبية الفنية المتركزة في الوضعية الكلاسيكية التي في ضوئها تعد وحدة الشكل والمضمون

الشرط الاساسي للفنية ومعيارها الرئيس –ان هذه الوحدة اصبحت المفهوم المركزي في استيطيق (هيغل) ثم اعيد النظر فيها في وقت لاحق على اساس مادي من جانب الديمقراطيين الثوريين الروس، وحسب وجهات نظر كل من (بليخانوف، ولوناتشارسكي، وغوركي) ان الفن اصبح هذا المفهوم واحداً من المفاهيم الاساسية لحل المسألة المتعلقة بالوظيفة الرئيسة للفكرة الفنية، وبمغزى مصداقية الفكرة وذلك من اجل استيعاب الواقع استيعاباً مجازياً جديداً وصادقاً بعمق.

النموذج والشخصية Sample α Character:

ان الشخصية النموذجية ليست شخصية متوسطة، اللهم الا في بعض الظروف العابرة، كذلك ليست شخصية فذة تظن انها محور العالم حتى وان تجاوزت الحدود اليومية العادية، وانما تصح نموذجية لانها موصولة في جوهر شخصيتها بالعوامل الموضوعية التي تحدد بعض الملامح الاساسية في تطور المجتمع، فعندما تنبع حقيقة موضوعية اجتماعية ذات قيمة عالمية من الاعماق الاصيلة لشخصية ما ينبثق لدينا ادبياً نموذج حقيقي، اما (س. بيتروف) في كتابه: الواقعية النقدية- يقول عن النموذج والشخصية: ((تتجلى الشخصية النموذجية في العمل الفني من خلال مجمل الشروط والظروف التي يحدد الكاتب مضمونها واطرها تبعاً للفكرة الاساسية التي يريد تجسيدها، وتتصرف الشخصية الواقعية الموضوعة ضمن اطار ظروف محددة تبعاً لمعطيات ذاتها الحتمية البسيكولوجية والظروف الانطلاقية الى ان تأتي ظروف حياة جديدة وتغير شيئاً ما)).

الواقع الموضوعي Subgective Reality

الفن انعكاس فني للواقع الموضوعي، ومن طبيعته بالذات تنبع وظيفته ومقدرته على تجسيد حقيقة الحياة واعطاء تصوير صادق للواقع، والمسألة تدور هنا حول الانعكاس الفني للواقع الموضوعي بكل غناه وعمقه، وهذا الغنى وهذا العمق ينشأن في الواقع ذاته من الفعل المتبادل المتنوع والمليء بالكفاح بين النوازع الانسانية، ويعني العالم الموضوعي :العالم المادي في كل اشكاله ومظاهره،

ومفهوم الواقع الموضوعي مفهوم نسبي، فهو كل شيء موجود خارج ذهن الفرد ويعكسه هذا الذهن، لكن الفرد نفسه بذهنه يكون واقعاً موضوعياً في علاقته بالاخرين وهكذا.. فأذا تم التجريد عن وجهة النظر الفردية للعالم يمكن القول بأن الواقع الموضوعي يتفق مع الواقع بوجه عام ويضم الاخير موضوعات مادية متنوعة وصفاتها وحركتها وقوانينها، ويتضمن ظواهر اجتماعية متنوعة.

الموضوعية Subgectivity:

يحدد (هيغل) رأيه في الموضوعية فهو يفترض وجود الرؤية الموضوعية التي تساعد الفنان على الفهم الصحيح لجوهر الحياة، والموضوعية تعني فقدان الثقة في النزعة الشخصية والحد من التمجيد الرومانتيكي للذات، وتعرف الموضوعية بأنها قدرة الفنان على ان يفهم الموضوعات، كما هي بمعزل عن شخصيته، وان يعيش فيها ويحيا حياتها، وهذه الموضوعية مبدأ التحليل والتمثيل الموضوعي للحياة، ولهذا السبب كانت السمة الثابتة للواقعية وواحداً من اسس نظرتها الجمالية وهي، تخضع الى العلية والسببية مرتكزة على البرهنة والتصديق العقلاني.

النمذجة الفنية Artistical Samplification:

النمذجة هي تحديد جوهر التصميم الفني كتماثل بنيوي بين النموذج والاصل، فهي قدرة الفنان على ان يضمن الصورة الفنية اكمل تعبير واقواه عن جوهر الظاهرة او الشخصية التي يصورها.

الصدق الفني Artistical Truth:

يعرف الصدق الفني بأنه: الصفة التركيبية في الفن، حيث ان مفهوم الصدق الفني يستخدم في الاستيتك المادي والاستيتك المثالي على حد سواء، ولكن المعنى الذي يتضمنه في كل من الحالتين مختلف تماماً، هذا المصطلح يستخدم في اغلب الحالات لوضع الفن في مواجهة الحياة، كما يعرف الصدق الفني بأنه معيار ماركسي للجمال في الفن، المراد به صدق الرواية في تمثيل الحياة، لذلك تعرفهُ الماركسية بأنه الانعكاس الصادق الصحيح للواقع في

الفكـر، والصـدق الفـني هـو تصـوير الانسـان في العـالم، والحيـاة، والمجتمـع، والواقع، وتوضيح العلاقة بينها والالتزام بصحة السمات الانسانية وصدقها.

الحلم Dream:

لقطات صورية مجمعة في شريط واحد تأتي على شكل انعكاسات داخلية مرفقة مع النوم وهي ذات مصدرين من اللاوعي التي تكون فيها أشارات يصدرها اللاوعي إلى منطقة الوعي في حالة توافق التوليف بينهما، والمصدر الثاني هو اللاشعور وهي انعكاسات لحوادث يومية تأخذ شكل لقطات كتسامي لها.

- يقول (سقراط) عن الحلم "هو اللغة التي يتكلم بها صوت الوعي".
- يقول (أفلاطون) بأن الحلم "يعبر عن نواحي خفية في حياتنا والتي لانعيها في أنفسنا وتعبيراً عن قوى وحاجات غريزية تمكن في الفرد ذاته".
- يقول (أرسطو) الحلم "أمارات دالة عن أحداث، أو بمثابة الصدف العابرة".
- يعرف(أرتميدوروس) الحلم بأنه "يكشف الحقيقة الكامنة وراء صورة مستترة".
- يعرفه (فولتير) بقوله: الحلم "يعبر في كثير من الأحيان تعبيراً رمزياً عن بعض المثيرات الجسدية وعن التجاوزات التي تحصل في (أهواء النفس) فأن ذلك لا يحول دون استعانتها بملكاتنا وطاقتنا العقلانية".
- ويعّرف الحلم أيضاً بأنه "رسل تحمل رسالات عميقة من أجل الفهم الروحي والشخصي".
- "واسطة ابتدائية للتبصير الحدسي في الطبيعة النهائية للوجود البشري".
- "تجلي النفس رمزياً، إما بشكل تخيلات رمزية وإما بشكل تجارب رمزية وإدراك حدسي للمعنى الرمزي للحياة".
- في حين عرفه (أبقراط) بأنه "قيمة تشخيصية لأمراض الجسم فضلاً عن الفعل الإلهي".

"نوعاً من الإلهام، أو الجائزة التي يبعث بها الله تعالى وتجعله يتوقع ظروف المستقبل".

- أما الأطباء فيقولون بأن الأحلام "ظاهرة ذات أساس بايلوجي".
- في حين عرفه (أبن عربي) "تُعبير عن الحقائق ألإلهيه وهي فوق ذلك مثيلة للوحي".
- "نشاط ذهني لا إرادي متخصص في التعبير الرمزي عن خبايا اللاوعي هدية من اللاوعي رهن أشارة ألذات لأحداث التوازن الضروري.

النص Text :

يعرف النص على أنه "الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي"، والنص هو الكلام المكتوب (أو مرادفاً للخطاب) يتسم بالتماسك على المستوى السطحي، غايته التوصيل اللغوي سواء كان منطوقاً أو مكتوباً باعتباره رسالة فحسب تتخذ صور شفرات محددة.

جلفورد Gilford :

هو (جولي بول جلفورد) من مواليد 1897 من الشخصيات المهمة التي اجرت دراسات ذات قيمة عالية في عوامل الشخصية وهو امريكي الجنسية من جامعة كليفورنيا الجنوبية، اذ يميز (جلفورد) بين الجهد الابداعي (greative potential) والانتاج الابداعي (greative production)، فالانتاج الابداعي بالمعنى الشائع، هو ذلك الجانب الذي يمس الذوق العام للجمهور لان انتاج الشخص الخلاق يأخذ عادة الشكل الظاهر للعمل الابداعي مثل الرواية، والتمثيل، أما الجهد الابداعي فهو طبقاً لرأي (جلفورد) استعداد الفرد لانتاج أفكار أو نواتج سايكولوجية جديدة بما فيها إنتاج الأفكار القديمة بأرتباطات جديدة.

السمة Feature :

نهج من السلوك يتميز به الفرد أو الجماعة نتيجة عوامل وراثية وبيئية، وهي مفهوم أساس مستخدم في مدارس علم النفس لتحليل بنية الشخصية، وتعني ميزة فردية في الفكر أو الشعور او الفعل، وعندما يتم تحديد سمات الشخصية أو

مزاياها يعني تحديد الخصائص المميزة لشخصية من الشخصيات، ويشير مفهوم السمة إلى أنه تكوين فرضي يستدل عليه من ملاحظة السلوك والنشاطات والحوادث، وتعتمد هذه الاستدلالات على الافتراض القائل : إن الاستجابات ذات العلاقة تتسم بالتماسك والاتساق، ويذهب (جلفورد) إلى أن السمة قد تكون مصطلحاً واسعاً عريضاً جداً في الشخصية، مثل الثقة بالنفس، وقد تكون ضيقة جداً مثل أي عادة بسيطة، كالاستجابة الشرطية بتقلص عضلي لصوت معين، وقد تكون السمة سلوكية أو جسمية، و تصنف السمات بحسب أهميتها على:

1. السمات العظمى

وهي السمات التي تتمركز حولها شخصية الفرد والتي تمثل الدوافع والعواطف المسيطرة والسمات البارزة وكمثال على ذلك سمة الكرم التي تطبع شخصية حاتم الطائي وسمة الفروسية في شخصية عنترة، وهذه السمات متغيرة ونسبية فالشجاعة والكرم يختلفان عما كان يقدمه حاتم الطائي او عنترة فالشجاعة اليوم مواجهة، والكرم ليس وجبة غداء بل معلومة او كتاب او غير ذلك.

2.السمات المركزية

وهي السمات التي تكون لها سيطرة أقل على سلوك الشخص ولكنها مع ذلك مهمة جداً ومثل هذه السمات تشمل التملك و الطموح التنافسي والعطف والرقة.

3.السمات الثانوية

وهي أشياء قد لا تكون مؤثرة في سلوك الفرد لكنها تظهر في حالات معينة، مثل الجشع والنفاق والكذب وما الى ذلك فهي نتاج البيئة فضلاً عن المرض النفسي كما تشير الاراء الحديثة بخصوص بعض العصاب السلوكي.

ولقد ميز (كاتيل) بين نوعين من السمات مسؤولين عن الاختلاف في شخصية الأفراد هما : السطحية والمصدرية، الأولى غير مستقرة وعرضة للتبدل والتغير وتتجمع سمتان سطحيتان أو أكثر لتكوين سمة مصدرية، وأما الثانية فإنها تتميز بالثبات والديمومة وتشكل كل واحدة مصدراً وحيداً لجانب من

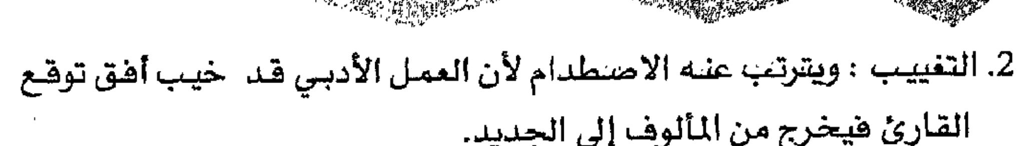
الجوانب الشخصية، لذلك سميت مصدرية، ويصنف (كاتيل) السمات على ثلاثة أنواع:

- **سمات مزاجية** : تحدد الأسلوب العام والنغمة الخاصة للسلوك الذي يعتمده الفرد في التعامل مع الناس وأمور الحياة، فنجد في مسرحية هاملت مثلاً سمة (هاملت) بوصفه شخصيةً سمة مزاجية باحثة عن الحقيقة المتكشفة بصورة تدريجية وكما فعل اوديب في (اوديوس سوفوكلس) في عملية الهروب من الطالع لمواجهة الطالع نفسه.
- **سمات الدافعية أو الدينامية** : وهي تتعلق بمحركات السلوك كالدوافع والرغبات والاتجاهات، فكما وجد حب الانتقام لدى (هاملت) وجد حب السلطة لدى (ماكبث).
- **سمات القدرة** : وهي التي تحدد كفاءة الأداء نحو هدف معين فكما وجدت كفاءة ما كبث في الوصول الى هدفه (السلطة) وجدت سمة القدرة واضحة لديه على الرغم دافعية (ليدي ماكبث).

المسافة الجمالية Aesthetic Distance:

ان المسافة الجمالية بشكلها العام هي "مساحة توحد بيننا كذوات، وبين حالاتنا الوجدانية (الإحساس والإدراك، الانفعالات والإدراك) بمعنى آخر توحد بين الذات وموضوع تأملها"، اما المسافة الجماليفي ضوء نظرية التلقي فهي الفرق بين كتابة المؤلف وأفق توقع القارئ، بمعنى أنها المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود لدى القارئ والعمل الجديد، ويمكن الحصول عليها من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه، والآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تمني انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جداً لأنها نماذج تعود عليها القراء، وعلى هذا يمكن تمييز ثلاثة أفعال لدى القارئ:

1. الاستجابة : ويترتب عليها الرضى والارتياح لأن العمل الأدبي يستجيب لأفق توقع القارئ وينسجم مع معاييره الجمالية.



2. التغييب : ويترتب عنه الاصطدام لأن العمل الأدبي قد خيب أفق توقع القارئ فيخرج من المألوف إلى الجديد.
3. التغيير :أي تغيير الأفق المتوقع.

الشخصية الانبساطية والانطوائية Introvent and open personality:

الانطوائية هي الشخصية التي تميل الى سحب طاقتها الى الداخل (الذات) وخاصة اوقات الشدائد فهي انطوائية خجولة غير اجتماعية وحساسة وصاحبها رزين عميق التفكير، و الانبساطية هي الشخصية التي تميل الى الانطلاق بنشاطها خارج(الذات) وصاحبها مرح ومندفع لكنه سطحي يحب الظهور.

ريتشارد فاجنر Wagner Richard (1813-1883م) :

موسيقار للاوبرا... استمد الرمزيون افكارهم بالنسبة للفن المسرحي منه سيما وانهم اختاروا موضوعاتهم من الماضي وتجنبوا الاقتراب او المحاولة لمعالجة المشاكل الاجتماعية، وتؤمن الرمزية بأن الحقيقة لا يمكن استخلاصها من حقائق الحياة اليومية التي ندركها بحواسنا الخمسة، كما لا يمكن الوصول اليها عن طريق العقل – على العكس فالطريق الوحيد الى الحقيقة هو الحدس الفطري، ولقد احس زعماء هذه المدرسة بفراغ روحي لما اصيبت به العقائد المسيحية من تشويه وخرافات فوجدوا انهم في حاجة الى انجيل جديد يسد هذا الفراغ.. انهم كانوا اشبه بالمتصوفة بيد ان تصوفهم هذا كان (جمالياً) لا (دينياً) قال الاديب الروسي (انطوان تشكيوف) علينا ان نرسم كائنات معقدة وبسيطة كما في الحياة، ان الناس يتهيأون للسعادة في الوقت الذي تتحطم فيه حياتهم.

لينيه بو Lyniah Boo:

مخرج وممثل في (المسرح الحر) تحت ادارة (اندريه انطوان)، التحق (بمسرح الفن الذي يرفع راية المسرح الرمزي مسرح الشعر والسحر، حاول تأصيل شخصية المسرح الرمزي) مستعيناً بأبداعات (فورت) وذلك بجعل الممثلين خلف ستائر ملونة شفافة بقصد تخليص الممثل من ثقله الفيزيقي وتحويله الى مجرد ظل او كائن

وليد خيال، الممثل عنده يؤدي الشعر بصوت حالم غنائي واخرون بالصوت الطبيعي ليصور العالم الارضي مقاومة مع العالم الصوفي.

ادوارد كوردن كريج Edward Gordon Craig:

انكليزي الاصل سليل اسرة من المسرحين، كان هاوياً للتمثيل في طفولته وصباه ولكنه اخذ يعد لنفسه مهنة الاخراج، الف كتاب (عن فن المسرح 1904)، ويرى ان جمهور المسرح يهفوا الى الرؤية اكثر من الاستماع، ويلم الاحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية لا من خلال معاني الكلمات وعلى هذا فالمسرح عنده ينحصر في اتاحة الرؤيا في العرض المسرحي المثالي وهو كما يقول (رقصة رمزية في ملابس مسرحية رمزية وفي بيئة رمزية)، كما يعد ممثل ومخرج ومصمم مناظر ومصلح ومنظّر مسرحي إنكليزي، له تأثير كبير في تطوير فن المسرح في القرن العشرين، ولد في مقاطعة هِرتفوردشر Hertfordshire المحاذية للندن الكبرى، وتوفي في ڤانس Vence الفرنسية، والدته الممثلة إلّن تري Ellen Terry ووالده المهندس المعماري إدوارد وليم غودوين E.W.Godwin، لكنه اختار وأخته لاحقاً اسم كريج لقباً (نسباً)، اذ يعد من أهم المخرجين الذين ثاروا على المسرح الأوربي كما يبدو ذلك جلياً في كتابه: " في الفن المسرحي" إلى جانب (بريخت) بنظريته اللاأرسطية حول المسرح الملحمي التي أثبتها في كتابه " :الأورغانون"، و(ڤيزڤولد مايرهولد) صاحب النظرية البيوميكانيكية، و(أنطونان أرطو) رائد نظرية مسرح القسوة التي شرحها بإسهاب في كتابيه: "مسرح القسوة" و: "المسرح وقرينه"، و(آدولف آبيا) مكتشف سحر الإضاءة والفراغ والأشعة التموجية في مجال السينوغرافيا الدرامية، و(جاك كوبوه) رائد المسرح التجريبي القائم على الأداء الصامت والتعبير الميمي، و(جروتوفسكي) صاحب نظرية المسرح الفقير، و(جان ڤيلار) صاحب نظرية المسرح الاحتفالي الشعبي، و(أوجينيو باريا) صاحب نظرية المسرح الأنتروبولوجي أو ما يسمى أيضاً بالمسرح الثالث ومن ثم، فـ(إدوارد كوردن كريج) الذي يعتبر في الحقيقة رائد الإصلاح المسرحي في العالم، إذ تتلمذ على يده الكثير من الممثلين والمخرجين، وذاع صيته في كثير من بقاع العالم، فصارت

آراؤه المسرحية الجريئة نبراساً يستهدي بها الكثير من هواة المسرح ومثقفوه ثم أصبحت تعاليمه في مجال التمثيل والإخراج والسينوغرافيا تدرس في الكليات ومعاهد الفنون الجميلة عبر أرجاء العالم ولاسيما نظريته المتعلقة بمسرح المستقبل، فالمسرح عند (كريج) فن شامل ومركب ووحدة فنية متناغمة ومنسجمة، يعتمد على الحدث والكلمات والخط واللون والإيقاع الصوتي والموسيقي والكوليغرافيا، حيث إن الفن المسرحي الحقيقي عند (كريج) :" ليس هو التمثيل أو الرواية التمثيلية، وليس هو المناظر المسرحية أو الرقص المسرحي، إلا أنه يتألف من جميع العناصر التي تتكون منها كل الأشياء، إنه يتألف من الحركة المسرحية التي هي روح التمثيل، ومن الكلام الذي هو جسم المسرحية؛ ومن الخطوط والألوان التي هي القلب النابض للمشهد، ومن ضبط الإيقاع الذي هو قوام الرقص ويقصد بهذا أن المسرح المثالي يجمع بين المستوى الحواري اللفظي والمستوى البصري السينوغرافي والحركي، كما أن الفن المسرحي أيضاً خلق وإبداع واكتشاف وإيحاء وجمال وشاعرية رمزية وانزياحية وتشكيل علاماتي يعتمد على الإيحاء والظلال بدلاً من التفاصيل الطبيعية والواقعية المملة، هذا، ويستمد الجمال المسرحي أيضاً مقوماته من العالم الروحاني لا من عالم الواقع، كما يقوم على السمو والبساطة لا على الإسراف في زخرفة الديكور والانسياق وراء باروكية المناظر وترف السينوغرافيا، كما أن المشاهد الذي يأتي إلى المسرح لا يأتي من أجل الاستماع والإنصات إلى حوارات الممثلين وصخبهم وهرائهم، بل من أجل مشاهدة فرجة بصرية وتشكيلية ممتعة، حيث استندت مهمة المخرج عند (كريج) في تحويل المسرحية المكتوبة إلى فرجة بصرية عن طريق فهمها وتفسيرها، أي بنقل المسرحيات التي يكتبها المؤلف المسرحي من لغة الكتابة الدرامية إلى لغة الرؤية والتمسرح الميزانسيني على المنصة، من هنا، فالمخرج المسرحي بالنسبة للممثلين ينبغي أن يكون كفء يلم بكل الفنون والمعارف، ويكون بمثابة قائد السفينة أو بمثابة ربانها الأمهر، أو هي على وجه التحقيق علاقة رئيس الفرقة الموسيقية بالفرقة أو علاقة الناشر برجال المطبعة، ولا تبدأ مهمة الإخراج إلا بممارسة التمثيل لسنوات عدة، والابتعاد عن التقليد والمحاكاة الواقعية والطبيعية، والانطلاق في المقابل من

المذاهب الرمزية الموحية القائمة على الفن والإيحاء والبحث عن النماذج المثلى والعليا في مجال المسرح والدراما، اضافة الى الاجتهاد في السينوغرافيا التشكيلية والبصرية، والبحث عن الجديد في مجال الإضاءة والمناظر والديكور، والإيمان بفلسفة شخصية مبدعة مبتكرة تبحث عما هو شخصي في ميدان الأزياء والإضاءة والحركة دون الرجوع إلى الكتب والمؤلفات، اذ ثار (كريج) على المسرح الأوربي الذي كان غارقاً في عتمة النظريات الواقعية المباشرة والفلسفة الطبيعية التي كانت تستند إلى التقليد والمحاكاة والانعكاس المرآوي والتصوير الحرفي، فالمذهب الواقعي بالنسبة لـ(كريج) وسيلة وضيعة من وسائل التعبير، خلعوها على الذين عميت بصائرهم، كما دافع (كريج) عن المسرح الرمزي القائم على الظلال الشاعرية والرموز الموحية والدوال الانزياحية والعلامات السيميائية التي تستحث المتقبل وتستفز الراصد المسرحي، اذ يقول (كريج) مشيداً بالرمزية المسرحية ومزاياها الدلالية والوظيفية: " الرمزية ... والحق يقال، شيء ينتحي جادة الصواب، ثم هي شيء معقول، محكم الترتيب، وهي اليوم تستعمل في العالم كله، ونحن لايسعنا أن نسميها شيئاً مسرحياً، إذا كنا نقصد بالشيء المسرحي الشيء الزاهي المبهرج، ومع ذاك، فالرمزية هي لباب المسرح، إذاً لابد من أن ندرج فنها بين الفنون الرفيعة فالرمزية ليست شيئاً يخشى منه- إنها الرقة نفسها؛ وهي شيء يفهمه الملوك وذوو المناصب الرفيعة، وثمة نفر يخشون الرمزية، لكننا لاندري لماذا يخشونها، هم يشتد سخطهم أحياناً، ويدعون أن سبب كراهيتهم للرمزية هو أنها تحمل في طياتها البلاء والأذى، وأنها ليست من الأدب في شيء، ثم هم يقدمون لهذا بقولهم :إننا نعيش في عصر واقعي إلا أنهم لا يستطيعون أن يفسروا لنا لماذا يستخدمون الرموز لكي يقولوا لنا هذا الكلام، ولا كيف كانوا طوال حياتهم يستخدمون هذه الرمزية لكي يقولوا لنا هذا الكلام، ولا كيف كانوا طوال حياتهم يستخدمون هذه الرمزية نفسها التي يجدونها، مما يعسر عليهم إدراكه إلى هذا الحد"، ويعني هذا أن (كريج) كان يدافع عن المسرح بأعتباره فناً وإيحاء وجمالاً ونبلاً ومثلاً أعلى وفي نفس الوقت، كان يسفه بالمسرح الواقعي ويسخر من المسرح الطبيعي الذي يتسم بالإسفاف والسطحية الفجة والنقل الاستنساخي، ويعد مصمم مناظر

ومخرج مسرحي إنكليزي، حيث أن المخرج يجب أن يصنع عالمه على الخشبة بنفسه يصمم مناظره وأزياء ممثليه وأضاءته، فهو فقط الذي يراه بارزاً متحركاً في عقله وخياله قبل إنشاءه ومهما حاول إيصال الفكرة للمصمم فلن تكون كرؤيته هو، فهو "المسؤول الأول عن تصميم المناظر وهو المسؤول عن تناسق الألوان مع طبيعة المسرحية ورفض الشاذ منها وتوفير كل مستلزمات المنظر وإظهار ما يجب إظهاره في المسرحية وكذلك هو مسؤول عن حركة الشخصيات وملابسهم أنه مسؤول عن التصميم من بدايته إلى نهايته " فالمخرج هو مصمم العرض بكل أجزاءه، مناظر، أزياء، كتل، وألوان، فهو مصمم وصانع لعالم مميز مبهر يضعه على الخشبة بإتقان مستقبلاً إعجاب الجمهور وتبادلهم معه الإحساس بالجمال الذي يصنعه، وقد اكد على أن العمل المسرحي كيان موحد يتكون من عدة أجزاء متصلة تكمل بعضها البعض ففي المسرح " ليس هو التمثيل ولا المسرحية، ليس هو المشهد ولا الرقص، أنه يتألف من كل هذه الأمور مجتمعة، الفعل هو روح التمثيل، الكلمات هي جسم المسرحية، الخط واللون هما قالب المشهد، الإيقاع هو جوهر الرقص وأكد عن جانب آخر للتوحد، أو توحيد أجزاء العرض، بتوحيد العمل المسرحي بالجمهور أي جعلهم يتوحدون في درجة تأثير واحدة وانبهار موحد بالعرض وطريقة الوصول إلى ذلك في نظر (كريج) بواسطة السحر الإيقاعي وأن المسرح كان لأجل الناس وهو دائماً لأجلهم.

ادولف ابيا Adolf Abia :

مخرج ومنظر سويسري اخرج بعض اوبرات (فاجنز)، يعد مع (كوردن كريج) احد اشد انصار المسرح الرمزي اللاواقعي، انه مصمم مسرحي، كان تأثيره الرئيسي في مسرح عصره من خلال كتابه وبخاصة (الموسيقى والاخراج) عام (1899) الذي دعا فيه الى مسرح الجو وليس المظاهر قائلاً ان في سيجفريد (يجب ان لا نحاول تمثيل غابة) بل يجب ان نقدم للمشاهد رجلاً في جو غابة، ويرى ان هذا يمكن تحقيقه بتقليص دور الممثل الى دور متحرك لصورة المسرح بأخراج المسرحية ايقاعياً (كان اهتمامه الرئيس منصباً على الموسيقى والمسرح

الغنائي وتطورت معظم نظرياته من دراسة فاجنر) وبأستعمال لا واقعي للانارة واكثر اتقاناً مما جزب احد من قبل، رغم ان (ابيا) لم يكن كما يقال مراراً، اول من استعمل اشباحاً حقيقية على المسرح تخلقها انارة منظر ثلاثي الابعاد، كان اول من وضع نظرية كاملة للانارة المسرحية تستند الى امكانيات تأثير الجو العام للمشهد مصنوعة من كتل صماء بيض او رمادية، وعلى خلاف (كوردن كريج) الذي كان يشاركه افكاره، لم يحاول ابداً (ابيا) فرض اخراج مسرحي لا واقعي على مسرح واقعي واقتصرت افكاره في التطبيق، على الاوبرا ومسرحيات (شكسبير)، ولم تكن لنظرياته في الصناعة المسرحية سوى تأثير قليل ولكن كان لافكاره في الاضاءة تأثير عميق في الفن المسرحي الحديث، عرف بأتجاهه الرمزي الذي يؤكد على اعطاء المتفرج مناخاً بدل المظاهر الواقعية، استبدل الوحدات ذات البعدين بسلالم وإنشاءات ذات ثلاثة ابعاد لتصعيد حركة الممثل ولدمج الأرضية الأفقية بالمشاهد ألمرتفعه عمودياً، وأستخدم الإضاءة بطريقة لا واقعية مشابهه للموسيقى على خشبة تجريدية، اذ أتخذ (ابيا) منهجاً رمزياً، بل مغرقاً في الرمزية مثل شريكه (كوردن كريج) بالثورة البصرية من اجل اصلاح المسرح، اهتما كلاهما بأظهار العوالم الخفية من حياتنا، انطلاقاً من الحلم الذي يعبر عن ما بدواخل الإنسان والذي لا يمكن التعبير عنه إلا بالفن، اذ وجد (ابيا) في الموسيقى فناً مثالياً، لتكامل عناصره الفنية، والتي كانت فيها حرية كبيرة بالنسبة له كفنان من خلال المشاهد التي تقدمها، وكذلك التناغم ما بين الموسيقى والحوار، فيما يخص الموسيقى الاوبرالية، وكذلك من التفصيلات الصغيرة في حركة الممثلين تلك النغمات الهارمونية التي تتخللها المشاهد، بالإضافة لتموجات الضوء، كانت كل هذه مجتمعه مصدر ابهار كبير له، لهذا يجد في الموسيقى حريته الكاملة لانها تركز على الجانب العاطفي اكثر من الجانب الواقعي، ويجد بأن وظيفة الفن هي التعبير عن العوالم الداخلية للجمهور، وهذا يأتي فقط عن طريق الموسيقى، وهذا ما يذهب اليه بقوله (على الفن ان يُعبر عن هذه الحياة الداخلية للجمهور بشكل مباشر، ولايمكن التعبير عن هذه الحياة إلا من خلال الموسيقى، والموسيقى هي الوسيلة الوحيدة التي يمكنها ان تعبر عن هذه الحياة اذ كانت

الموسيقى هي المحفز الابداعي الاخر لأبداعات(ابيا)، الذي سعى من خلالها لتحرير الصورة المسرحية، والبحث عن الفعل الكامن خلف تلك التعبيرات المشهدية، وكذلك الزخم التعبيري، والتعبيرية هو واحد من احب المصطلحات الى قلبه.

برتولد بريخت Birtold Brekhit :

ولد عام (1898م) في مدينة اوجسبرج، يحمل توجهاً فلسفياً ورؤيا سياسية واجتماعية ونظره جماليه تظم القصائد الشعبية وكان يغنيها بمصاحبة القيثاره، عمل (دراماتورج) في مسرح (الدوتش تياتر) في برلين (أي مراجع ومترجم ومعد نص للعرض) استوعب التراث الياباني والاسباني، وكانت الجوقة تختتم أعمال (بريخت) المسرحية من اغنية تؤديها لتحدي القوانين والنظم والاعراف المغريه بضرورة التغيير سيما وان (بريخت) بواسطتها يحقق اتصالاً مباشراً بالمشاهد وذلك بمقاطعتها للحدث والتوجه المباشر للمشاهدين وايغالاً في تحقيق التغريب، فهي لا تكتفي في الكشف عن الاحداث اللاحقة بل تستفز بقصته المشاهد وتطلب منه ان يسترجع في ذاكرته الاحداث المتراكمة التي ساقها العرض للتدليل على شيء والبرهنة عليه، فهو شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني، كما أنه من الشعراء البارزين ومن أهم كتاب المسرح العالمي في القرن العشرين، ويقوم مذهبه في المسرح على فكرة أن المشاهد هو العنصر الأهم في تكوين العمل المسرحي، فمن اجله تكتب المسرحية، حتى تثير لديه التأمل والتفكير في الواقع، واتخاذ موقف ورأي من القضية المتناولة في العمل المسرحي، ومن أهم أساليبه في كتابة المسرحية:

1. هدم الجدار الرابع : ويقصد به جعل المشاهد مشاركاً في العمل المسرحي، واعتباره العنصر الأهم في كتابة المسرحية، والجدار الرابع معناه أن خشبة المسرح التي يقف عليها الممثلون، ويقومون بأدوارهم، هي تشبه غرفة من ثلاثة جدران، والجدار الرابع هو جدار وهمي وهو الذي يقابل الجمهور.

2. التغريب : ويقصد به تغريب الأحداث اليومية العادية، أي جعلها غريبة ومثيرة للدهشة، وباعثة على التأمل والتفكير.
3. المزج بين الوعظ والتسلية، أو بين التحريض السياسي وبين السخرية الكوميدية.
4. استخدام مشاهد متفرقة : فبعض مسرحياته تتكون من مشاهد متفرقة، تقع أحداثها في أزمنة مختلفة، ولا يربط بينها غير الخيط العام للمسرحية، كما في مسرحية "الخوف والبؤس في الرايخ الثالث" 1938، فقد كتبها في مشاهد متفرقة تصب كلها في وصف الوضع العام لألمانيا في عهد هتلر، وما فيه من القمع والطغيان والسوداوية التي ينبأ بحدوث كارثة ما.
5. استخدام أغنيات بين المشاهد وذلك كنوع من المزج بين التحريض والتسلية.

كتب (بريخت) أولى أعماله المسرحية وهي"بعل Baal "وكان متأثراً فيها بفترة التعبيرية، أما في مسرحية" أوبرا الثلاثة قروش 1928 "التي حققت له نجاحاً عالمياً فقد كانت تصور بطريقة عفوية مبدأ " في البداية الطعام، ثم الأخلاق "، وكان (بريخت) من أهم كتاب المسرح في ألمانيا قبل عام 1933، ولكن بعد استيلاء هتلر على الحكم، واضطهاده اليهود، وإحراقه كتب الأدباء الذين لا ينتهجون نهجاً نازياً هرب من ألمانيا إلى الدانمارك، وعاش فيها في الفترة بين عامي 1933 و 1939، ثم هرب إلى أمريكا حيث اجتاحت القوات النازية الدانمارك، وكتب في أمريكا أهم أعماله، منها نظريته عن المسرح الملحمي، التي نشرها (بريخت)عام 1948، بعنوان الأرجانون الصغير للمسرح، ونجد في أعمال (بريخت) حيرته إزاء العالم وقضاياه، ففى نهاية مسرحيته الإنسان الطيب في ستشوان يقول (بريخت) :" نقف هنا مصدومين، نشاهد بتأثر الستارة وهي تغلق وما زالت كل الأسئلة مطروحة للإجابات".

بنيامين برتن Benjamin Britten

من المؤلفين الموسيقيين الرواد في العصر الحديث (القرن العشرين)، هو (بنيامين برتن) الذي يعد الاكثر نجاحاً في احياء اوبرا و(موسيقى الغرفة) وهو فن موسيقي ارستقراطي، نشأ في كنف الارستقراطية الاوربية وادي في ابهاء قصورها، وكان جمهورها الوحيد الذي يتذوق هذا النوع من الموسيقى هو طبقة الارستقراطيين، من نبلاء وذوي المال والنفوذ، طوال القرن التاسع عشر، وكان هذا النوع من الجمهور يريد من الموسيقيين والعازفين ان يقدموا اليهم موسيقى هادئة منسابة جادة، ولقد انتج اعظم قدر للصوت واعظم حجم للاوكسترا في مؤلفاته الثلاث عشرة، اغلب اعماله كانت للمسرح، بدءً بـ (اغتصاب لوركرينا) عام (1946) وانتهاءً بعمله المسرحي الاخير (احتراق فرن) عام (1966) وهو من الاعمال الرمزية التي خصصت للكنيسة، حيث تعامل مع النصوص المقدسة، واحداثها تدور حول (مراهقات هيرو الثلاث اللواتي انقذن بمعجزة من معاقبة-نيبو كنيزار-بسبب رفضهن عبادة-وثن هبي-كسابقيه-والعمل قدم في شكله المسرحي للقرون الوسطى)، كما اضاف بعض المفاهيم الجديدة للمسرح الموسيقي من خلال اعماله التي خصصت للاطفال مثل: اوبرا (الكنائس الصغير) الذي اشرك (برتن) فيه الجمهور (الاطفال) في الكورس، ولقد كانت اوبرا غزيرة المعلومات وترفيهية في نفس الوقت-اصيلة جداً.

جيرزي جروتوفسكي Grotovski Jerzy :

ولد عام (1933م) في بولونيا ممثل، وهو مخرج، ومدير مسرح، وصاحب طريقه مسرحية ومصلح مسرحي، درس في كراكو وموسكو وفي الصين، تعمق بدراسة مناهج (دلسارت، وديلان، وستانسلافسكي، وما يرهولد، وفاختانجوف وارتو وبرخت) وكذلك المسرح الياباني والصيني والهندي، والمسرح بالنسبة له يجب ان يجد طريقاً بحيث يوثق العلاقة العضوية مع الجماهير ويعود الى الاوضاع المسرحية البدائية، الى مسرح فقير Poor Theatre ، انه يعود الى اصول المسرح والى اصول الانسان فيعيد تأصيل مجموعة العلاقات الاساسية في العرض المسرحي، الممثل والمتفرج، النص، والمخرج، والممثل، واهداف المسرح،

واخلاقيات المسرح، تقنيات المثل... الخ، وقام بنشر مقالاته بكتاب اسماه (المسرح الفقير) عام 1968م، و تدهورت في عصره الحضارة الرأسماليه، وكانت الثقافة والمسرح سلاحاً ايديولوجياً واصبح من حق المواطن في الدول الاشتراكية أن ينتقد النظام والواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي بما فيه من جوانب ميثولوجية من خلال الصحف والمسرح الذي ارتبط في ذهن البولندي بالقدسيه ويعتبر(جيرزي جروتوفسكي) مؤسس و مخرج المعمل المسرحي، والذي يعتبره البعض أهم تجربة مسرحية في عصرنا، لم يحدث أن استطاع مخرج كبير منذ (ستانسلافسكي) أن يبحث بمثل هذا العمق والنظرة الشاملة في طبيعة فن التمثيل و معناه وأدواته، أو في العمليات العقلية والجسمانية والشعورية التي تعتبر جزءاً لا يتجزأ من هذا الفن و لقد شرح جروتوفسكي نظريته في مقال هام أسماه "نحو مسرح فقير."

يقول (جروتوفسكي) في مقالته:"ينفد صبري أحياناً عندما يسألني سائل" : ما هو الأصل في عروضك المسرحية التجريبية؟، فمثل هذا السؤال يفترض مسبقاً أن العمل المسرحي التجريبي لابد وأن يستخدم تكتيكاً جديداً في كل مرة وأنه الفرع وليس الأصل، ويفترض أيضاً أن نتيجة العمل المسرحي التجريبي لابد أن تكون اسهاماً جديداً في فن المسرح المعاصر وذلك مثل المناظر المسرحية التي يستخدم المخرج في تصميمها بعض الأفكار في فن النحت المعاصر أو من الامكانات الإلكترونية، أو مثل استخدام الموسيقي المعاصرة أو أن يجعل الممثلين يؤدون بأسلوب شخصيات الكاباريه النمطية أو مهرجي السيرك، وأنا أعرف هذا الأسلوب في التجريب جيداً، و لقد كنت ذات يوم جزءاً منه أما عروضنا في المعمل المسرحي فهي تسير في اتجاه آخر، فنحن نحاول في المقام الأول أن نتحاشى اتباع أسلوب واحد بل ننتقي ما نعتبره الأفضل من مختلف الأساليب، محاولين في ذلك أن نقاوم التفكير في المسرح بأعتباره تجميع لعدة تخصصات فنية، ونحن نهدف الى تحديد طبيعة المسرح التي تميزه عن سائر فنون العرض و الأداء، و ثانياً فإن عروضنا هي عبارة عن بحوث مستفيضة في العلاقة بين الممثل والجمهور، ويمعني آخر فنحن نعتبر أن تكتيك الممثل هو جوهر الفن المسرحي.

الغزالي Al-Ghazali :

هو محمد بن محمد بن احمد، يكنى بأبي حامد لولد له مات وهو صغير، وشهرته الغزالي" كان فيلسوفاً، وفقهياً، أصولياً، وعالماً جليلاً، صوفي النزعة سلك طريق الشافعي في الفقه، وأكمل ما بدأه الأشعري في مذهبه الكلامي، وكانت له شخصية متميزة بين الفلاسفة والفقهاء وعلماء الاصول والصوفية، والمتكلمين، مما أكسبه بقاء في ذهن كل مريد للفلسفة، أو الفقه، او علم الكلام، على مدى تسعة قرون تقريباً، فيرى (الغزالي) في الجمال ثلاثة مظاهر تبعاً لطبيعة المدرك وهي (الجمال الحسي والجمال العقلي والجمال الوجداني)، فيدرك الجمال الحسي بالحواس الظاهرة أما الجمال الأسمى فيدرك بالعقل والقلب)، لكن (الغزالي) يرى أن جمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصورة الظاهرة للأبصار فالبصيرة الباطنة أقوى من البصر الظاهر، والقلب اشد إدراكاً من العين، لذا فأن (الغزالي) يتخذ من الحدس الصوفي الذي يستند إلى المد الإلهي النوراني أساساً لأدراك الجميل، فالقلب هو اشد إدراكاً للجمال، فمن كانت البصيرة الباطنة اغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة، فثتان بين من يحب نقشاً مصوراً على الحائط لجمال شكله الخارجي وبين من يحب نبياً بجمال صورته الباطنة، ويقترن الجمال لدى الإمام (الغزالي) بالنسبية من خلال إصدار الأحكام الجمالية عليه من قبل الآخرين والجمال لا ينفصل عن الصبغة العقلية وهو يتصل باليقين.. والإنسان اقدر على تذوق الجمال لامتلاكه قدرات عقلية يُستشفها من خلالها الجميل.. مع وجود تفاوت بين ممن يتذوقون الجميل فالادراكات والمعارف لديهم متفاوتة والجمال هنا يقترن بالجمال الظاهري، والذي يقوم على تكاملية ووحدة أجزائه البنائية فأي خلل ما إزاء تركيبته تسبب تشويهاً في قيمته الجمالية، والجمال الحسي لدى (الغزالي) لا يمنحه أهمية مثل الذي يهتم بالمعنى.. وهو جمال يتصل بالحدسي لا يدركه عامة الناس بل يدركه أصحاب العقول البصيرة، و(الغزالي) يشك بقدرة الحواس في إدراك الجميل الحقيقي ويرى أن الأداة الصالحة لديه هي التذوق الباطني ويقول في ذلك " أن الذين لا يعرفون الله حق معرفته يقتصر حبهم على الموجودات الحسية، فالذي يحب الله ليؤثر لذة حبه

على كل لذة أخرى لان اللذات الباطنة اغلب على ذوي الكمال العقلي من جميع اللذات الظاهرة المدركة بالحواس "، و(الغزالي) بعد ذلك لا يرى السعادة الحقيقية في اللذات الحسية حتى ما كان منها في الخيال.. فاللذة الحقيقية عنده في وصول المرء إلى كماله الخاص به بأدراك الأمور على ما هي عليه أي إدراك الحقائق الإلهية، بالكشف الصوفي، فكل الجمالات المحسوسة والمعقولة مصدرها الجمال الإلهي المطلق وأثرها من آثاره فالناس عند (الغزالي) احرار في اختيار الطريق الذي يشاؤون الوصول اليه إلى (الله) ويعبر عن ذلك بالقول : " ان منازل السائرين إلى الله تعإلى لاتنحصر، وانما يعرف كل مسالك المنزل الذي بلغه بسلوكه"، حيث يختلف (الغزالي) عن غيره من الصوفيين في تحديد مفهوم العلم، فهو كما يرى لم يحرصوا على تحصيل العلوم ودراستها وتحصيل ما صنفه المصنفون بل يفعلون ذلك من خلال المجاهدة لتصفية النفس وتطهيرها والاقبال على الله سبحانه وتعالى بكل الهمة، وان يكونوا مستعدين حاضرين بالنية، والإرادة والتعطش والترصد انتظار لرحمة الله فمن كان لله، كان الله له، كما ان الامر يتطلب قطع العلائق مع الدنيا بحيث لايلتفت قلب المؤمن إلى اهل ومال ووطن وعلم وولاية وتصبح الحالة بحيث يستوي فيها الوجود مع العدم ويستمر المؤمن في اداء هذه الفرائض وهو فارغ القلب، مجموع الهم، مواضباً على ذكر (الله) باللسان ويمضي اكثر من ذلك حتى يمحو اثر اللسان و لايبقى في القلب الا (معنى اللفظ) وانعكست الصوفية الغزالية على الجمال عنده ليكون بمستويين : ظاهر، و باطن كان الظاهر يدرك بالحواس، والباطن يدرك بالبصر، والاقتصار على تذوق مستوى هو تصور من قبل المدرك وعدم بلوغه للتجربة الجمالية في تمامها لأن التجربة الجمالية هي استيعاب كل انواع المحسوسات الجميلة والنفاذ اليها بالبصيرة والقلب للوصول إلى المناسبة الخفية بينها وبين مبدعها، وهي الحب الذي يميل بالمتلقي إلى الرغبة وهي ابداع الجمال وتذوقه في اكمل تحقق له، بعد معرفته للخالق الواحد لان المعرفة هي شرط المحبة والجمال و بالتالي يمكن القول بأن الخبرة الجمالية عند (الغزالي) لون من الوان المعرفة الإنسانية لذاتها ولخالقها تم بواسطة ما يسميه (الغزالي) (بالنور او الحدس) و بالاضافة إلى الخبرة الجمالية عنده، وخاصة خبرة السماع – تتجاوز

بها النفس همومها واحزانها، فهي تحرك القلب وتبهجه وتؤثر فيه تأثيراً – تتجاوز
بها النفس همومها واحزانها، فهي تحرك القلب وتبهجه وتؤثر فيه تأثيراً عجيباً، فمن الاصوات مايفرح ومنها ما يحزن ومنها ما ينوم ومنها مايضحك ويطرب، ومنها ماسيتخرج من الاعضاء حركات على وزنها باليد والرجل والرأس، وهو بذلك كأنه يهمس في اذن (شوبنهور) الذي سيقول بعده وبعدة قرون ان الخبرة الجمالية هي تجاوز الواقع الأليم.

الجنسانية Sexuality:

مصطلح يعني كون الفرد ذا جنس معين ذكراً كان أم أنثى وهو أكثر من مجرد القدرة أو الإفراط في النشاط الجنسي، ويعني التأكيد على الشؤون الجنسية وينصب الاهتمام اليوم على وعي الفرد واستجاباته للفروق بين الجنسين ثقافياً واجتماعياً وبيولوجياً على حد سواء، أنها كلمة اصطلاحية: "تحيل إلى مفردة الجنس، ... الذكر والأنثى ومن ثم، فأن الجنسانية، بإضافة الـ(أنية)، تتحول إلى مرسم لتوضيح العلاقة التي تقوم بين الاثنين، ليس بوصفهما ينتميان إلى منظومة بيولوجية واحدة، ومن النطفة ذاتها، ويخضعان للعبة الجينات، بعيداً كلياً عن أي توجه خارجي، وإنما بوصفهما يتحددان كعلاقات قيمية..."، أن الجنسانية: "بناء اجتماعي تاريخي، أي قراءة للمعطى البيولوجي في اتجاه معين دون أن يكون المعطى البيولوجي محدداً في نهاية التحليل، ذلك أن الهوية الجنسية/البيولوجية ما هي إلا مستوى من مستويات الشخصية الجنسانية ، ومن اجل تحديد المصطلح وآلية انشغاله، يجب معرفة المفاهيم التي تداخلت وتلاحقت معه، والتي كان لتداخلها أثرٌ كبيرٌ في تحديد هويته المعرفية والثقافية والفلسفية، ويمكن حصر هذه المفاهيم بأثنين هما :الجنس، والجنوسة

- **الجنس:** تمثل إشكالية الجنس كعامل محدد للشخصية وكمسبب للنمو والتكاثر بوصفه ظاهره بيولوجية، تثير كثيراً من التساؤلات وفي مقدمتها الحذر من الاعتراف بالجنس، التي تشكلت منذ الأزل إلى الوقت الحاضر، لذلك "أن مصادر الجنس ليست وليدة الحاضر الراهن بل تعود في جذورها إلى الحضارات الذكورية القديمة إلى النزعة الأبوية

ـ البطريركية التي شكلت نظامنا أخلاقياً أضفى الشرعية على سلطة الذكر بعد أن تمكن من ضبط حركة جسد الأنثى تقنين فعلها الجنسي، ومن ثم تحديد حركتها ومصادرة حريتها، مما شكلت منظومة من القيم والأعراف الاجتماعية والأخلاقية التي تعكس المباحات والتابوهات في المؤسسة الذكورية.

الجنوسة : يعد مفهوم (الجنوسة) احد المفاهيم الأكثر تعقيداً، والأكثر تقلقلاً في اللغة الانكليزية، كلمة تبرز على نحو غير متوقع في كل مكان، مع أن استعمالاتها تبدو متغيرة دوماً، وهي دائماً في حالة تقدم، تنتج معاني جديدة، إذ يستعمل هذا المفهوم للدلالة على التنوع الواسع في أساليب السلوك بين المجتمعات، إذ يقول (أليكس كومفورت) "أن الدور الجنوسي الذي يتبناه الفرد – الذكري أم الأنثوي – وفقاً لمعايير ثقافته، يتم تعلمه تعلماً كلياً تقريباً وكافياً بشكل غريب، وقلما يكون داخلاً في بنيته، وفي الحقيقة أن الدور الجنوسي الذي يتم تعلمه في السن الثانية لمعظم الأفراد غير قابل للانعكاس تقريباً، حتى لو سار ضد الجنس الجسدي للشخص"، بمعنى أن إدراك الاختلافات الثقافية الجنسية، يعمل على تحرير الغموض وإزالته عن الجنوسة البشرية من اجل كسر التابوهات الجنسية، ويقصد بالجنوسة، في المعاجم أو القواميس: " بالنوع أو الجنس، أما المعنى الاصطلاحي فهو المفهوم الذي ينظر إلى العلاقات التي ينسجها المجتمع والثقافة من خلال البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية التي تعمل على تحديد الأدوار والسلوكيات والعلاقات الخاصيات لكل من الجنسين (الذكر والأنثى) مما يجعلها متغيرة ومختلفة من حيث الزمان والمكان والطبقة والعرق.. وبذلك يختلف مفهوم الجنوسة عن مفهوم الجنس الذي يتعلق بالخصائص البيولوجية والفسيولوجية لكل من الذكر والأنثى والتي تتمتع بثبات نسبي اكبر.

المضمون Content :

يعرف فنياً بأنه " محتوى، او معنى يؤديه المبنى او الشكل، والمعبر عنه ادبياً، بالالفاظ والعبارات نثراً او شعراً، والفصل بين المضمون والمبنى او الاسلوب، او الشكل هو من حيز المحال، لان لاوجود لاحدهما الا بأتحاده مع الاخير ولذلك ينظر النقاد الى كل اثر فني نظرة متكاملة تشمل المضمون وطريقة التعبير عنه"، اذ يتكون كل اثر ادبي، شعراً او نثراً من عنصرين اثنين، المعنى والمبنى ويقال لهما ايضاً الفكرة واللفظ او المضمون والشكل او المحتوى والصورة ويعرف في الادب بأنه "ذلك الشيء الذي اراد او استطاع المؤلف التعبير عنه"، والمضمون يعني شيئاً اكبر بكثير من مجرد الموضوع او الفكرة ويتغير بلا انقطاع بهدوء وبطء احياناً وبقوة وبعنف احياناً اخرى، وهو يصطدم بالشكل فيفجره ويخلق اشكالاً جديدة، يجد المضمون الجديد فيها لفترة من الزمن مجالاً للاستقرار مرة اخرى، فهو مقولة فلسفية تفيد في استخراج المنابع الباطنية لوحدة وتكامل وتطور الاشياء المادية، وهو المحصلة الكلية للعناصر والعمليات التي تكون اساس الاشياء، وتحدد وجود اشكالها وتطورها وتتابعها، وهو اساس التطور اللانهائي لانه يقوم بالدور الرئيس في التطور، والمضمون هو المعنى او المغزى او المراد الداخلي للصورة في فن من الفنون والمضمون في الفن يحدد ماهية الشكل الذي يخدم الافكار الكامنة ويطلق علماء الجمال على المضمون الفني تعبير (الحس الفكري) أي الاحساس المستند الى التفكير والعقلانية ويمكن عده جوهر العمل والشكل مظهره ، ويشير الى المعنى الذي يحمله الشكل في طياته وينقله الى الاخرين الذي يغدُون لرؤية هذا العمل، والمضمون يدرك من خلال الشكل ولايمكن الفصل بينهما، فهو الرسالة التي يريد الفنان إيصالها للجمهور، والمتلقين سواء كانوا متذوقين أو أشخاص عاديين من خلال عمله الفني (لوحة، قطعة نحت، خزف وغيره)، سواء كانت هذه الرسالة ذاتية نابعة من الفنان نفسه أو موضوعية نابعة من المحيط الاجتماعي الذي يعيشه الفنان أو في داخل إطار الخصوصية الخاصة للفنان أو فرد من المجتمع أو في داخل إطار العمومية العامة للمجتمع والبيئة، والدولة والإقليم وغيره، أو كونها تحمل صفة لقضايا محلية ملحة أو قضايا دولية ضرورية.

الموسيقى Music :

هي علم وفن، فعلم الموسيقى من العلوم الطبيعية المبنية على القواعد الرياضية، وهو ترتيب وتعاقب الاصوات المختلفة في الدرجة المؤتلفة الاساسية بحيث يتركب منها الحان تستسيغها الاذن مبنية على موازين مختلفة"، وعرفها (بتهوفن) بأنها "الحلقة الواصلة التي تربط حياة الحس بحياة الروح اي الحياة الباطنة بالحياة الظاهرة، حياة النظر والسمع والذوق واللمس والشم وما اليها"، فالموسيقى علم يرتكز الى قواعد رياضية وفيزياوية موضوعية وذات دلالة ينجم عنها تأثير نفسي بحكم تآلفات عناصرها وتجانسها ومدى ارتباطها بالبناءات المعرفية والوجدانية للمتلقي وبحكم قدرة تلك التآلفات على استثارة الذاكرة المعرفية والعاطفية والمهارية وفرض انواع مختلفة من الاستجابات على المتلقي تتفاوت في شدتها لقواعد واسس التذوق والثقافة، فهي سلطان يتعدى عالمنا المادي ومسرح عملياتها يتعدى مشاعرنا الحسية فهي تجلب لنا المتعة عن طريق الذاكرة والخيال فتخرجنا بذلك عن نطاق اجسامنا وتنقلنا الى حياة اخرى لا يعرفها غيرها ولا يمكن لسواها ان ينقلنا اليها، ويرى (افلاطون): ان الموسيقى ارفع من الفنون الاخرى على اساس تأثير الايقاع واللحن في الروح الباطنة للانسان وفي حياته اقوى من تأثير العمارة او التصوير او النحت.. فالايقاع والانسجام يجدان طريقهما الى الاغوار الباطنة للنفس حيث يستقران راسخين.. كما يعيد الايقاع التوازن النفسي.

التعليم Didaction :

يعرف التعلم على انه: " نشاط يبذل من قبل الفرد ويؤثر في نشاطه المقبل"، فهو عبارة عن عملية اكتساب الطرق التي تجعلنا نستطيع الوصول الى تحقيق اهدافنا وهذا يأخذ دوماً شكل حل المشكلات، كونه تغيراً في السلوك ناتج عن الاستثارة ويترتب على هذه الاستثارة استجابات معينة، والتعليم فرع من التربية يتعلق بطرق التدريس والتعلم، اما التعليمية فأنها تطلق على العمل الادبي، الذي يستهدف تلقين اطروحة ما: (ادبية/ سياسية/ دينية/ اخلاقية)، وتسود (التعليمية)، ادب فترات تأريخية معينة، تعاني من غياب قيم خاصة وفي تعريف

آخـر للتعليميـة: "اذا مـا سـلمنا بـأن المسـرحية- او أي جنس ادبـي آخـر- يمكـن ان يتضمن من الناحية السياسية، او الاخلاقية، او الدينية، او الفلسفية، فكـرة، او عظة، او مفهوماً، او موقفاً، او عاطفة، او حقيقة، او حادثة شخصية، فأنه يجوز القـول بـأن مؤلفهـا معلـم، او هـداف، ويعـد التعليم مشـروعاً انسـانياً يهـدف الى مساعدة الافراد على التعلم، وهو مجموعة من الاحداث تؤثر في المتعلم بطريقة ما تؤدي الى تسهيل عملية التعلم، ومن الطبيعي ان هذه الاحداث المتعاقبة والمتسلسلة (كونهـا خارجـة عـن نطـاق المتعلم) سـواء أكانـت مطبوعـة ام مسـجلة ام منطوقـة فأنها بالتأكيد تدعم العمليات الداخلية للمتعلم، لـذلك فـأن هـذه العملية نشـاط تواصلي يهـدف الى اثـارة دافعيـة المـتعلم وتسـهيل الـتعلم، ويتضـمن مجموعـة مـن النشـاطات والقـرارات الـتي يتخـذها المـدرس او (الطالـب) في الموقـف التعليمـي بوساطة الاهتمام بطرائق التدريس وتقنياته وتنظيم اشكال الموقف التعليمـي الـتي يتفاعـل معهـا المتعلمـون من اجل تحقيق الاهـداف المتوخـاة مـن هـذه العمليـة، ويـتم ذلـك مـن خـلال تصـميم مقصـود او هندسـة للبيئـة التعليميـة (تنظـيم الخـبرات التعليمية) بطريقة ما بحيث تؤدي الى تحقيق التعلم لدى المتعلمين وبأشراف المعلم.

الملحمة Altra :

تعني الملحمة في الادب: قصيدة قصصية طويلة جيدة السبك تتوافر فيها الحبكـة، تتسـم وقـائع قصتها بالشـرف والجـلال، وسـيرة البطـل في العـادة هـي الموضـوع الـذي يـربط كـل اجـزاء القصـيدة، والملاحـم انـواع، منهـا مايخترعـه او يؤلفـه شـاعر واحـد، ومنهـا مـا يؤلفه شـعراء مجهولـون يعملـون في عصـور مختلفة معتمدين على اساطير مرتبطة بالابطال، وتجسم بعض الملاحم المثل العليا لامة من الامـم وشـعب مـن الشـعوب، وتعـني في حقـل الادب ايضـاً بأنهـا " قصـيدة سـردية طويلة، واسـعة المدى والتأثير، تنطوي على اعمال جليلة للرجـال العظـام، وسـرد مغامرات مدهشة وحوادث بطولية، ابطالها بشـر متفوقـون وآلهـة يقومـون بأحـداث عجيبـة ومدهشـة وخارقـة للمـألوف ويعـالج بهـا الموضـوع علـى نحـو يتناسـب مـع البطولـة، وتكـون سـيرة البطـل هـي الموضـوع الملائـم والـرابط الاساسـي"، والادب الملحمـي بمعنـاه الـدقيق والخـاص – هـو صـنف ادبـي قـائم علـى سـرد بطـولي حـول

الماضي، ينطوي على لوحة منسجمة لحياة الشعب، ويمثل عالماً ملحمياً وابطالاً عمالقة، يوجد في شكل شفاهي وفي شكل كتابي على حد سواء، فضلاً عن ذلك يستند الى منابع فولكلورية، والادب الملحمي حر الى اقصى حد في استيعابه للمكان وللزمان كما ان مفهوم الملحمية لدى (بريخت) يعني " تتابع احداث تقص بدون تعقيدات زمانية او مكانية او اتصال بعقدة اساسية" وتعني الملحمة "قصة شعرية قومية بطولية خارقة للمألوف، يختلط فيها الخيال بالحقيقة والتاريخ بالأساطير"، كما في أعظم ملحمتين كتبهما (هوميروس)، وهما (الإلياذة والأوديسا)، وكذلك ملحمة (كلكامش) ، والملحمة أو ما يُطلق عليها أحياناً بالشرح المُرسل، تعني تعبير يرد في شكل قصيدة مطوّلة، أو في سرد نثري أشبه بالشعر، ويختلط فيها الحقيقي بالعجيب، وهذا الشكل يجمع بين القص والمحاكاة والشعر، وتهدف الملحمة إلى إبراز عمل شخصية تظهر بصورة بطولية، أو الإشادة بحدث معيّن، كحرب طروادة مثلاً.

المسرح الياباني Gappanese Theatre:

يعد اكثر المسارح الشرقية تأثيراً بالغرب فهو يشتمل على ثلاثة عناصر هي (الرقص، الخيال، السحر) هذه العناصر الثلاثة ظلت متصلة بتاريخ المسرح الياباني اتصالاً في قوته من درجة الى درجة لم يحدث ان انفصل احدهما تماماً الا في القرن التاسع عشر من نهضة الدراما الحديثة..حين قوى الاتجاه نحو فصل الرقص عن الدراما، وعرفت اليابان بخمسة انواع من الانواع المسرحية، نذكر منها: مسرح النو (Noh) وتعني لفظة (Noh) المهارة والكفاءة والقوة، اذ ان الفن والتمثيل يعرفان بالضبط بأنهما (موسيقى المهارة)، كما ان مسرح (النو) مسرح غني بأساليب التعبير وهو نوع غريب من المسارح لا مثيل له في اية بقعة اخرى في العالم انه يمثل الى حد كبير تخصيص العناصر السحرية في الفن المسرحي كشيء مميز عن العناصر الادبية في الدراما، ويمتاز مسرح (النو) في كونه المسرح الغنائي الكلاسيكي الذي لم يطرأ عليه أي تعديل منذ نشأته فهو مسرح تقليدي ما تزال تقاليده تتبع بصرامة ودقة، وتميزت التمثيليات بطابع شعبي، ثم اصبحت فيما بعد ارستقراطية النزعة تقريباً، حتى مع احتفاظها باشكالها

القديمة، ومسرح الكابوكي (Kaboki) وتتكون لفظة (كابوكي) من مقطعين : (كا تعني الغناء، و(بو) تعني الرقص، ثم اضيفت لهما (كي) التي تدل على البراعة، وهو المسرح الشعبي الذي خضع للتغيير والتجديد خلال مراحل تكوينه فأصبح خير مسرح يجتذب الجمهور اليه لاحتوائه على فنون الرقص والموسيقى والدراما اضافة الى وسائل الاقناع والابهار الاخرى كالملابس ذات الذوق الرفيع، وروعة المناظر المسرحية المحكمة والمعقدة التي تحول خشبة المسرح الى قصر او غابة او بحيرة، فهو مسرح يجمع بين المسرح الصيني التخيلي والمسرح الغربي الفوتوغرافي.

الأزياء Fashion :

أنَّ مفهوم الزي المسرحي ليس أكثر من وجه ثان ضمن علامة ينبغي لها في كل لحظة إن ترتبط بمعنى الأثر في مظهره الخارجي، وانَّهُ في القيم التشكيلية له دلالة على الذوق، و الرخاء، والتوازن، وغياب الابتذال وبحثاً عن الفرادة، فهو بذلك يملك دلالة قوية، فلا يعرض علينا لنشاهده فقط، وإنما يعرض علينا لنقرأه، إذ ينقل ألينا أفكاراً، ومعارفاً، ومشاعر فالازياء" هي الملابس التي يرتديها الممثل للعمل فوق المسرح، كما قد تكون هذه الملابس مصنوعة للممثل طبقاً للعصر، والظروف الاجتماعية والجغرافية التي يلعبها، فقد تكون أيضاً هي نفس ملابسه الخاصة بحياته العادية المعاصرة، ولكنه يعيرها إلى الشخصية ألمؤداه "، والأزياء بقدر ما تحمله من غرابة وتحول تبعاً لتطور الحدث تمكن العرض المسرحي من تصوير عملية الانتقال من بيئة إلى أخرى تختلف عن الأولى شكلاً ومضموناً وفي ذات الوقت تنقل المتفرج ومن خلال العلاقة العضوية المتجانسة في وحدات العرض ككل إلى عوالم مستجدة أو غير مألوفة وكل ما يرتديه الممثل من ملابس مخصصة لأداء دور معين لشخصية ما، قد تكون تاريخية، أو واقعية، وتحمل سمة من سمات الاتجاهات و الأساليب المسرحية.

النسيج الموسيقي Musical Texture:

"هو المسار اللحني او البناء النغمي الايقاعي الافقي او العمودي للمادة الموسيقية المؤلفة من نغمات مختلفة الترددات، وتشكل فيما بينها مسارات

وعلاقات متوافقة او متضادة على وفق المرحلة التاريخية لخطها التطوري العام وضمن انسجتها المونوفية -الاحادية Momofony " والهترفونية –المتعددة (Hetrofony) والهوموفونية-المتوافقة (Homofony) والبوليفونية-المتضادة (Polyfony).

المسرحية الغنائية القصيرة Short Singing Play:

وهي مسرحية موسيقية خفيفة تشتمل عادة على حبكة عاطفية نهايتها سعيدة كما تحتوي على مواقف من الحوار الملفوظ والرقص التعبيري او الاستعراضي.

مسرح الأطفال:

تطرق بعض الباحثين الى موضوع مسرح الطفل، فمنهم من قال انه: عالم متكامل مستقل وليس مجرد مبنى مستقل، انه عالم الخيال والعاطفة في عرض الأحلام وإذا نحن لم نضع هذا الفهم في حُسباننا أو تدخلت مفهوماتنا الخاصة ككبار في إبعاده عنا، فأن النتيجة ستكون مسرحاً بعيداً تماماً عما نراه، انه لن يكون مسرح الأطفال قدر ما سيكون محاولة منا – نحن الذين ابتعدنا عن طفولتنا – لاستعادتها وسيصبح مجرد واجهه لعرض دمى ميته لا حياة فيها، أنه شيء يختلف تماماً عما نعرفه الآن، لن يكون قوامه الخشبة أو المبنى، أنه مسرح مرن يتغير كما نشاء، ليس تقليداً لمسرح الكبار و أنما مكان يذهب أليها الأطفال للمشاركة، وهناك من يعرفه بأنه وسيلة لايصال التجارب السارة للاولاد والبنات، تجارب توسع مداركهم وتجعلهم اكثر قدرة على فهم الناس، فهو مسرح له نفس الخصائص التي يتكون منها المسرح المقدم للكبار ولكنه يتميز بخصوصيات تجعله ينفرد في تمثيله وفي علاقته بجمهوره، ويمكن القول بأن مسرح الأطفال مسرح تربوي تثقيفي – ترفيهي، موجه إلى الأطفال من خلال تقديم العروض المسرحية التي تقوم بها فرقة محترفة من ممثلين كبار، أمام جمهور من الأطفال، على ان تكون هذه الفرقة تابعة لمؤسسة أو دائرة أو هيأة تعنى بشؤون الطفولة وتنظم هذه الفرقة مختلف التخصصات من فنيين و إداريين إضافة إلى علماء نفس وتربويين، وتقدم هذه الفرقة وفق برنامج خاص ومدروس

وحسب مراحل العمر التي يخضع لها الأطفال، كما تقدم هذه الأعمال على مسرح أو قاعة مخصصة لذلك، وفق مميزات وخصائص تتناسب مع الطفل، كما ان مسرح الطفل ليس مجرد قصة تحمل موعظة مباشرة تعرض على خشبه مسرح يكتظ بألوان صارخة في الديكور والإكسسوار والملابس فضلاً عن الأغاني والمقطوعات الموسيقية والإيقاعية، وهو ليس التمثيل البدائي البسيط والمفتعل الذي يتداخل مع رقصات عديدة بدعوى السيطرة وجذب انتباه الطفل، على العكس تماماً فأن ذلك كله يؤدي في نهاية الأمر إلى تشتيت الطفل كونه متلق، وانفصاله عن العرض على الرغم من انه قد يستجيب لبعض الاثارة، فنراه يصفق مع الأغنية أو ينادي بصوت عال على أحدى الشخصيات، وغير ذلك من أساليب ينتج عنها مزيد من الانفصال الجوهري والتشويش على الأفكار والمعاني التي يطرحها العرض، ويعدّ المسرح المعد للأطفال شكلاً جوهرياً وهاماً من أشكال التعبير الجمالي وواحداً من الأدوات المهمة الموجهة المهتمة بمخاطبة فئات عمرية سريعة الاستجابة للمؤثرات المسلطة عليها من الخارج وبنظرة فاحصة بسيطة يمكننا تشخيص الطبيعة التربوية التي يعلي شأنها أي مسرحي مقدم للأطفال ذلك أن الممارسة التربوية الحديثة لا تهمش أي جهد غايته تأثيث المخيلة الطفولية وهي تمارس عملها العتيد في إحداث تغيرات مهمة في الأطر السلوكية وكذلك مهمتها القديمة في منح الطفل مكنة الحصول على امتياز استحصال معارف أكثر تقدماً سيكون لها فيما بعد شأن كبير في بلورة أنماط الوعي بالحياة لديهم ومن ثم إعدادهم وظيفياً لأدوار مستقبلية، فالطفولة كلمة ذات محمول مستقبلي لشريحة مهمة مشروعها الحضاري بشكل عام مؤجل وغير متبلور تمر بمرحلة تتبع فهي بحاجة إلى أدب ومسرح لكي يساعدها على النمو الصحيح لذا فمسرح الطفل "جزء من مسرح الكبار يتصف بصفاته في الغالب مع فارق في مستوى النص ونوعية الممثلين والأهداف والأفكار" كما انه "تظاهرة تقوم على أساس تعليمي فهو صورة مكثفة للألعاب الإيهامية وحاجة أساسية للطفل الممتلئ خيالاً وأسئلة ليس لها حدود ومحاولة للإفصاح عن مخيلة الطفل الغنية بما تحمله من تصورات وتخيلات ليس لها حدود" ومسرح الطفل أيضاً هو

أ- "عرض مسرحي يتوفر فيه نص أدبي مكتوب.

ب- يقدمه ممثلون محترفون أو هواة أو عن طريق الدمى.

جـ- تتوفر فيه عناصر العرض المسرحي.

د- يقدم لجمهور أطفال تتراوح أعمارهم بين سن السادسة إلى سن الرابعة عشرة "

وبعد أن صار مسرح الطفل، شكلاً بعد استقراره من أشكال المسرح وتحول من تصور إبداعي إلى إشكالية جمالية ومعرفية في آن معاً استطاعت أن تثبت وجودها وتصبح حقيقة جوهرية ماثلة للعيان راح المهتمون بتأريخ المسرح يحاولون بجهد دائب تتبع أمر ملاحقة أهم الأشكال التي يمكن أن يظهر بها المسرح المقدم للأطفال، ولقد اكتسبت هذه المحاولات شرعيتها وجدواها بعد أن أصبح لمسرح الطفل إضافة إلى دوره الجمالي أثراً في تحديد ملامح عمل الأشكال التربوية وطرائقها العقلية لدى متتبعيه الصغار ألا وهي كونه يمثل نوعاً من أنواع الدرس المشترك بين الآباء والابناء فبواسطته يمكن أن يحضى الكبار بنوع من المشاركة مع أطفالهم في استلاب خطاب ما وعند ذاك يمكن للكبار في هذا المكان حصراً اقتراح قائمة من الحلول التي تساعد الأطفال على فهم الخطاب الذي يوجهه لهم العمل المسرحي وتحليله واستيعابه، فمسرح الطفل في واحد من صوره يجب أن يكون شكلاً من أشكال النشاط الذي يلبي حاجة الأطفال إلى اللعب وأن يكون الطفل على استعداد تام لتقديم العون والنصح لهم وهذه الامور لا تتم الا عبر تنبيه كاتب النص وصانع الحوار والمخرج إلى آخره لهذه الإشكالية التي تتبلور لاسباب عدة لعل أهمها الطبيعة الجمالية التي يتوجب على مسرح الأطفال أن يراعيها "لأن النص المكتوب من المؤلف المسرحي، هو صاحب السيادة الحقيقية، لأن كلماته هي المولد الشرعي للعلاقات الجمالية والحسية، والتي ماهي في الحقيقة الا التعبير الفني عن وجهات نظر المؤلف والناقلة لأحاسيسه وأفكاره التي خطها هذا المؤلف في كلمات وجمل وبمدارات أدبية، تخرج أمامنا كمشاهدين في شكل مسرحية حاملة للمضمون الأساس فيها.

الإيقاع السمعي Audibal Rythim:

يتنوع الإيقاع السمعي بتنوع الفعل الدرامي، وهو يعتمد بشكل كبير على تنامي الصراع وتصاعده من خلال دخوله في " بنية الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية الأخرى، ويشمل مدة الصمت أيضاً" فهو يعد بمنزلة النبض الحي في الحوار والموسيقى، إذ تتعاقب القيم الزمنية، في المقطع بتعاقب الأنغام محدثة فيما بينها أنواعاً من النسب المختلفة التي إذا ما حُددت في مجموعات مختلفة ظهرت لنا الصورة الإيقاعية الواضحة المعالم للمقطع الحواري أو القطعة الموسيقية، فالتناوب فيما بين الأجزاء القوية والضعيفة في مدد زمنية متساوية تكّون وزن الإيقاع الذي" يختلف تبعاً للأجزاء، فقد يكون من وحدتين أي نبرتين، أو أحد مضاعفاتها، وقد تكون من ثلاث وحدات، أي ثلاث نبرات أو أجزاءها"، وهناك ما يعرف بـ(الوزن الإيقاعي)، إذ تتوقف سرعة حركة الوزن الإيقاعي على طبيعة المضمون ووظيفته الاجتماعية، فزيادة سرعة الإيقاع تغير مناخ الموسيقى من الحزن الى الفرح، والحال نفسه بالنسبة للحوار، ولو أردنا أن نفسر كيفية حدوث عملية التغيير هذه، فنجدها مرتبطة بإبطاء أو إسراع وحدات الوزن الإيقاعي، مما يؤثر تأثيراً مباشراً على تطويل أو تعقيد القيم الزمنية للمسار السمعي المرافق للوزن أو النموذج الإيقاعي للحوار، فالإيقاع السمعي يتأثر بخمسة عناصر ثانوية هي:

السرعة 2 – القوة 3 - لدرجة 4- التشديد 5- الفرز.

الإيقاع البصري Optical Rythem

ان الإيقاع البصري يرتبط بالبناء التشكيلي وهو يتوسل عناصر الخط والشكل والكتلة واللون التي يستقل كل منها بإيقاع متفرد وخاص ليسهم فيما بعد في بناء الإيقاع البصري للعرض على وفق نسق هارموني تتوافق فيه مفردات السينوغرافيا التي تجذب الطفل أولاً و قبل كل شيء وذلك من خلال تحقيق الأهداف المركزية في تشكيل إيقاع الوحدات المرئية وهي: الوحدة والتوازن والتأكيد والتنويع والإيقاع، وان السعي نحو تحقيق هذه الأهداف يتم بشكل منسجم ومتوافق من دون ان يكون لأحدها تفوق على الآخر، فالواحد منها مقترن بالآخر، وعلى الرغم من إن التنويع هو أهم عناصر تشكيل فضاء العرض، فهو"

يستخدم بنوع خاص في عوامل التأكيد وهي" وضع الجسم، المناطق، المسطحات، المستويات"، ألا انه لا يعني وضع عناصر ومفردات متنافرة ومتضادة ومتداخلة بشكل اعتباطي في المناطق والمسطحات والمستويات، بدعوى خلق التنويع، فلا بد ان ينطوي وضع الوحدات الداخلة في بناء التكوين البصري على مركز يستقطب مجمل مفردات التشكيل السينوغرافي، فالتنويع "يتحقق بواسطة تنوع العناصر وتنوع أهداف التكوين البصري، من غير الابتعاد كثيراً عن عامل الوحدة"، فليس من المقنع بالنسبة للطفل أن يرى جهاز كومبيوتر مثلاً في غابة، فإذا كانت الأحداث تجري في الغابة، فذلك يستوجب ان تكون مفردات التكوين بمجملها مرتبطة بمفردات الغابة بشكل عام، من أجل أن تحقق الصورة توافقاً إيقاعياًعلى مستوى وحدات التكوين البصري وتناغم مفرداته، محققه بذلك فعل التواصل من خلال إثارتها للشعور الوجداني عند الطفل، والذي ينبع أصلاً من الإحساس بهارمونية الإيقاع البصري المتكون من "تنظيم انساق التكوين الصوري المرئي المتكررة والمتنوعة في الأطوال والحجوم والألوان والمسافات بين مفرداتها ووحداتها"، ومن جانب آخر، فأن الإيقاع البصري لابد أن يتوافق مع فكرة المسرحية والبيئة التي تجري فيها الأحداث، وأبعاد الشخصيات وعلاقتها، فالمسرحية التي تدور أحداثها في مدرسة للأطفال لابد ان تقدم الأطفال في أزياء المدرسة، ليتحقق بذلك عنصر الوحدة من خلال الأزياء التي تختلف عن الأزياء في بيئة أخرى ومكان آخر، كما ان حركة الشخصيات في هذه البيئة، وهي المدرسة، تختلف عن حركة شخصيات أخرى وهي في بيئة أخرى مثل حديقة للألعاب، فضلاً عن اختلاف العلاقات التي ترتبط فيما بين الشخصيات، فالإيقاع البصري "يتناسب مع مضمون المسرحية وبيئتها وطبيعة شخصياتها ومركزها الاجتماعي وعلاقتها وأجواء المسرحية النفسية والعامة.

الإيقاع الحركي Dynamic Rythem:

ان الإيقاع الحركي يصور نمط الشخصية وحالتها، وهو يتغير تبعاً للحيز الذي تأخذه الحركة والوقت، كما إن لكل اتجاه في الحركة قيمة، فالشخصية تتحرك نحو الشيء إذا كانت ترغب به، وتحيد عنه إذا كانت

ترفضه، والإيقاع الحركي يرتبط بـ"العلاقة بين الطاقة الكامنة والطاقة المصروفة، اذ ترتبط ضروب الإيقاع الحركي ارتباطاً وثيقاً بشروط صراع الإنسان من اجل البقاء والحفاظ على الجنس والنوع، منذ أن عمد إلى محاكاة الطبيعة والموجودات عن طريق التمثيل الصامت، فكان من ذلك إن تولد الأساس بالحياة من حيث هي دراما، ولم تغب صلتها به لمجرد أن اصبح واعياً بمهامه، بل إن الحركة على خشبة المسرح أصبحت "حركة عضوية وذهنية معاً، والحيوية في المسرحية تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة، وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري والخلقي"

المؤثرات الصوتية:- Sound Effect:

هي ما يحاكي اصوات الطبيعة او اصوات البيئة في الحياة اليومية والتي تستخدم في العرض المسرحي لتحقيق الجو العام للمسرحية او المشهد المسرحي سواء نفذت حية على خشبة المسرح او مسجلة على شريط او الموسيقى المستمدة والمصنوعة من اصوات الطبيعة واصوات الحياة اليومية بعد ان تمر بعملية توليف بوساطة اجهزة التسجيل الكهربائية، او هي اصوات تستخدم للتعبير عن زمانية او مكانية الحدث المسرحي وربط المشاهد وشد انتباه المتلقي وهي على ثلاثة اقسام، اما طبيعية كأصوات البرق والرعد والعواصف والبراكين او مستحدثة ميكانيكاً (الكترونياً-كهربائياً) كأصوات القطارات والسيارات والطائرات او حية مثل اطلاق الرصاص او سكب ماء او زقزقة عصافير وهي محدودة الدلالة الايقاعية والنغمية واللونية والديناميكية.

الموزيا-Musea:

ربة الفن، احدى الالهات الشقيقات التسع، بنات زيوس، رب الارباب Zeus ومينموزيني Mnemosyne آلهة الذاكرة في الاساطير اليونانية القديمة، وكان الشعراء منذ القدم يناشدونهن في افتتاح ملاحمهم ان يمدونهم بالالهام والوحي، ومن هذه الالهة هي (اليموبوس، دينوسوس، ابوللو) كاليبو التي ترعى الشعر الملحمي، وكيلو، والتاريخ وعزف القيثارة، وايراتو شعر الغزل، واناشيد الالهة والتمثيل الايمائي، ويوتربي المأساة والصفر في الناي والشعر الغنائي، ومليوميني

المأساة والعزف على القثارة (مشاركة في ذلك كيلو ويوتربي) وبولي هيمينا الرقص الديني والتمثيل الايمائي في المعبد وبريخوري الرقص الجماعي، اذ ان الموسيقى في كل اللغات كما يدل اسمها، فن مستوحى من (الموزيا-Museae) وفي البداية كان عدد الموزيات اليونان- اللاتي اصبحن فيما بعد رعاة لكل فروع الفن- ثلاثة تجد في اثنين منهن افكار مميزة لكل فن ودراسة، وحملت الثالثة اسم غناء، وتوحي الاساطير بملامح الحياة الموسيقية الاولى لشبه الجزيرة اليونانية فهي تروي عجائب افعال الابطال والموهوبين بمواهب موسيقية الاهية، وكيف استطاع (امفيون) و (اورفيوس) قهر الحياة والموت اعتماداً على قوة فنهما، واسم (موزيوس) ابن (اورفيوس) في ذاته يشهد بالعظمة وكذلك (اومليوس) (ويعني مجيد الغناء).

البوليفونية Bolyfonia:

الموسيقى ذات المسارات اللحنية المتعددة انطلاقاً من ترجمة –المصطلح– فيولي تعني متعدد وفون تعني صوت، ويمثل فن (الارجانوم) الاسلوب البوليفوني الاول والمعتمد على مسارين لحنيين والذي اصبح اربعة مسارات بعد عدة قروة من ظهوره في القرن العاشر الميلادي، وعند ظهور المسيحية وسيطرة الكنيسة على نواحي الحياة العامة اعتمدت المسيحية في طقوسها الكنائسية على الموسيقى ايضاً، اما اهم ما تميزت به الموسيقى في عصر الكنيسة فهو ادخال الموسيقى (البوليفونية) في تلك الطقوس.

اوبرا Opera :

كلمة لاتينية معناها (عمل) (عمل موسيقي) وهي اختصار للتسمية الكاملة (opera per musica) وكانت تسمى كذلك (drama permusica) ولا يطلق اسم اوبرا اليوم الا على العمل الدرامي الملحن من اوله لاخره، اما تلك الاعمال الموسيقي التي تتضمن حواراً فلها اسماء اخرى تميزها عن الاوبرا هي singinspil سينجيبشيل في المانيا، وابرا البالاد في انكلترا، وابروا كوميك في فرنسا، اذ تبلور فن الاوبرا وتطور على يد جماعة (الكاميراتا) الايطالية، ووصل ذروته في القرن التاسع عشر في ابتكارات الالماني (فاغنر) الذي اطلق عليها (الدراما الموسقية) ومعاصره الايطالي (فيردي) والى جانب انواع الاوبرا كانت

(الميلودراما) قد ظهرت الى الوجود، ومن ثم ظهور (الاوبريت) في مدينة باريس ومدينة فينا، ثم انتشرت في معظم انحاء اوربا، فأستحوذت على لب المجتمع الاوربي لأنها جاءت منسجمة مع رغبات افراده في تلك الحقبة الزمنية، وبذلك حققت الاوبرا الايطالية سيطرتها التامة على جميع الانشطة الموسيقية والمسرح ولقد كان لهذا الانتشار اثره في تطور هذا الفن الجديد، فمن الاوبرا ظهرت كل من (الاوبرا الهزلية-Opera Buffa) و(الاوبرا الجدية-Opera Seria) التي فيها طغى المظهر الجمالي والابهة على التركيب الموسيقي، اضافة الى بعض النتاجات التي احتفظت بروعتها ومنها نتاجات (سكارلاتي Scarlatti)، الذي كان اكثر اهتماماً بالموسيقى منه بالنص او الحركة الدرامية و(هيندل-Haendel) الذي قاد الاوبرا الجادة الى اعلى مراحل تطورها، كما برزت في مؤلفاته الاوبرالية النواحي الدرامية واتصفت بتنوعها اللوني والاوركستورالي والغناء الجماعي وغناء الاريا والالقاء الدراماتيكي، والكورس فيها ذو تأثير مستمر الى يومنا هذا على رواد الاوب.

الكاميراتا Camerata:

جماعة آلت على نفسها ان تطبق المثل العليا الجمالية للفلسفة اليونانية على الموسيقى الايطالية وتزعمها الكونت (جوفاني باردي والكونت جاكو بوركورس) والشاعر (رينوتشي والموسيقارين جوكابو بيري وجويو كاتشيني)، ونجحت جماعة (الكاميراتا) في بلورة دعوتهم للفن الجديد الذي كانوا يدعون اليه في ادخال نوع موسيقي جديد، بدأ بوصفه مسرحية ريفية وضعت موسيقى بسيطة احادية الصوت(مونوفونية-Monophonic) وتطور بمضي الوقت الى نوع جمع كل الفنون في وحدة واحدة هي الاوبرا"، وسرعان ما تحمس اثنان من الاذكياء (من رجالات الكاميراتا) هما الموسيقي (بيري) والشاعر(رينوتشي) فأخرجا اوبرا (دافني) 1597 والتي تعد اول اوبرا في العالم، في نهاية القرن السادس عشر، وارتبطت الموسيقى بالدراما في فن (الاوبرا) من خلال اصدار جماعة (الكاميراتا -Camerata) الذين دفعهم الشغف بالفنون والاداب للبحث عن تجارب جديدة يمكن ان تجمع بين تلك الفنون مع الشعر بما يتواءم وروح الافكار التي ينشروها وامنوا بها على عكس ما كان متداول والعصر الجديد

بكل مميزاته، وعمدت هذه الجماعة الى تبني العقيدة الرئيسة للفيلسوف اليوناني (افلاطون) من ان"الموسيقى هي اولاً كلمات، ثم ايقاع، ثم اخيراً نغمة".

مونوفونية Monophoneah:

عبارة عن سطر موسيقي واحد، اعتمدت عليها موسيقى الكنيسة في الطقوس المسيحية الاولى، واسفر عن ذلك ظهور نظرة للموسيقى لا تعرف غير النغمات المتعاقبة لا المتشابكة.

الاوبرا الهزلية-Opera Buffa

بجانب المعنى الواضح كأوبرا لها حبكة طريفة، يستعمل المصطلح غالباً، كما هو المصطلح الفرنسيOpera Comique المعادل له، لوصف العروض المسرحية التي تحتوي على حوار واغان ورقصات، وليس ضرورياً ان تكون حبكتها هزلية اذ يمكن ان تكون رومانتيكية بل حتى لها عناصر مأساوية، حيث ان (الاوبرا الهزلية) نقيض (الاوبرا الجدية) والتي ظهرت في مدينة نابولي الايطالية فقد كانت تقدم بين فصول الاوبرا الجدية كفواصل اثناء الاستراحة او ادخال قطع موسيقية تتخللها مقاطع غنائية اطلق ليها (انترميزو Intermezzi) ووجد سكان مدينة نابولي الشعبيين حياتهم فيها، وتعد اوبرا (الخادمة السيدة) للموسيقى (برجوليزي) عام (1733) اول عمل مسرحي غنائي من نوع (الاوبرا الهزلية).

الاوبرا الشعبية Pupular Opera:

شكل رائج من الدراما تصحبه اغان، نشأت من الاوبرا الانجليزية وفي اواخر القرن السابع عشر حل فيها الحوار محل الالقاء الملحن الايطالي وكان لهذا النوع من الاوبرا حبكة رومانتيكية خفيفة، او عناصر من الهجاء، كما في اشهر مثال لها (اوبرا الشحاذ) لـ(جون جي) (1728)، وكانت الموسيقى توشع احياناً خصيصاً لها ولكن غالباً ما كانت الالحان التقليدية والشعبية تستعمل لهذا الغرض، وعندما تم الرجوع الى الموروث الغنائي الشعبي (الانكليزي) والموسيقى المألوفة التي يعشقونها، فضلاً عن مسرح النص الانكليزي الذي يعتمد على لغتهم قدمت في عام (1728) (اوبرا الشحاذ-Beggars Opera) التي كتبها الشاعر المسرحي (جون جي-John Gay) وضع موسيقاها (جون

كريستوف بيوشي Pepusch) حيث اعتمدت هذه الاوبرا على النص الانكليزي وعلى اغان بسيطة وانغام راقصة من اصل شعبي، اما الموسيقى فكانت تتخلل المحاورات الناطقة الحية، فحققت هذه الاوبرا نجاحاً كبيراً مما ساعد على تراجع الاوبرا الايطالية، فكانت (اوبرا الشحاذ)اول مسرحية غنائية من نوع (الاوبرا المرحة Opera Ballad) التي تعد اهم نتاج وطني في المسرح الغنائي الانكليزي.

روبرت روشنبرغ Robert Rauschenberg:

فنان أمريكي ولد في تكساس عام 1925، ينتمي الى تيار الفن الشعبي /الداداثية الجديدة، ولقد بدأ (روشنبرغ) بتقصي امكانيات التصوير الاختزالي بواسطة قماشة اللوحة البيضاء او السوداء، أذ حاول اغناء اللوحة التي باتت تعج بمختلف العناصر التي تجمع بين ضربات الفرشاة الانفعالية ومختلف اشكال الالصاق، كما أن (روشنبرغ) بدأ نشاطه ضمن نطاق اللاشكلي احد الممهدين للبوب آرت وبهدف التقرب من الواقع استخدم الالصاق بحسب الطريقة التي اتبعها الدادائيون من قبله، ويؤكد (روشنبرغ) : " ان اللوحة تكون اكثر واقعية اذا تكونت من عناصر العالم الواقعي" ومن الممكن ان ندخل الى اللوحة اشياء مختلفه لتكون موضوعاً قائماً بذاته، أذ باتت لوحاته الزيتية تعج بمختلف المواد من صحف وشراشف واكياس وقطع حبال وساعات كبيرة وبناطيل ممزقة والكثير من الاشياء اليومية، وتعد لوحات (رواشنبرغ) عبارة عن سطح زيتي خلط مع أشياء متنوعة أحياناً تثبت على الطحين وأحياناً تعجن كل أنواع المواد في لوحته الزيتية من صحف وابر صداة وشراشف وأكياس وأنسجة وقماش... الخ والكثير من الأشياء اليومية غير انه أحياناً تتطور الأشياء إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة، فأحد اللوحات تحتوي على جهاز راديو شغال وأخرى تحتوي على نسر محنط وأخرى تحتوي على كرسي جاعلاً منها كما في عنزته المشهورة، موضوعاً قائماً بذاته، كما يؤكد (روشنبرغ) من خلال تصريحاته أن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي ونتاجات جمالية كهذه إنما تؤكد في تأسيساتها لاستطيقا يعول على اليومي العابر والمهمش في الحياة ومسمياتها الشعبية المتداولة، أن(روبرت راوشنبرغ) وفي أوائل عام 1955

قَدَم ماأسماه الرسم الترابطي، الذي ضمنهُ أجزاء نحتية على قماشة الرسم فكانت تلك ألاعمال من الكولاج تحتوي صور فوتوغرافية ومطبوعات وقصاصات ورق الصحف، ماعدا استثناء واحد هو عملهُ الفراش، الذي كان عبارة عن فراش عادي ملطخ بالألوان، ولقد عمد (روشنبرغ) الى عجن مختلف انواع المواد في لوحاته الزيتية ثم لون المجموعة بطبقة كثيفة من الاصباغ المنزلية وعلى الرغم من اختلاط الاشياء التي تظهر في اللوحه او تنبع منها فقد اوصلت اعماله الاحساس بالوحدة التكوينية، أذ تحول التعبير لدى (روشنبرغ) نحو الرسم الخليط لانه نسق ابداعي يخلط فيه السطح المصبوغ من أشياء متنوعة مثبته على السطح واحياناً تتطور الرسوم الى اشياء ثلاثية الابعاد بقواعد حرة كما في لوحته الشهيرة (الماعز).

اندي وارهول (1987-1928) Andy Warhole :

فنان بوب أمريكي شهير، اذ اعتمد (اندي وارهول) على التكرار مع اضافة بعض التعديلات البسيطة وخاصة فيما يتعلق بالتكوين، وقد استعان في عمله بطرح أعادة التقييم البصري الذي تحمله الصورة الفوتوغرافية، وشهرته ارتبطت بأعتماده على رسم الصورة الفوتوغرافية بأحجام اعماله الى الاستمرارية والامتداد اكثر من اعتماده على البؤرة داخل سطح العمل الفني، أذ صور الشخصيات البارزة والنجوم السينمائية امثال (مارلين مونرو وجاكلين كندي، الموناليز)، وقد بدأ (وارهول) نشاطه كرسام في مجالات الدعاية والاعلانات (الازياء، بطاقات المعايدة، الكاتلوكات...) فهذه السنوات الاختبارية في المجال التجاري دفعته نحو (فن خام) و (بدون اسلوب) ذي طابع حياتي وقد اعتمدً تعبيراً جديداً يعتمد على التكرار مرات عدة مع بعض التعديل للنموذج الوحد، وقد سجل (وارهول) التكرار والتشبيه للحياة العصرية بماكنة عملاقة تعمل التكرارات لعلب الصابون والوجوه المبتسمة وعلب الاطعمه تحدياً للافكار التقليدية مدعياً ان أي شيء يمكن ان يكون نتاجاً فنياً، حيث ان نتاجات (وارهول) تتمثل بكل ماهو هامشي يتسم بالسطحية، أذ تلغى المسافة بين العلاقات والمعنى ويصبح الفن صورة بلاعمق كما يعطي (وارهول) اهمية للبضائع والخدمات التي تحمل دلالات متميزة في الفيض الاجتماعي الامريكي لتقترب من

الصورة البصرية لأي اعلان تجاري فهكذا اعمال تعكس الرفاهية واقتصاد المستهلك وعلاقة الانسان بجسده ليتحول الجسد الى غرض يخضع الى قيم استعمالية ليكون الجسد = الغرض = الاستهلاك، ولقد لجأ (وارهول) الى اختيار موضوعاته من مظاهر الحياة اليومية المعاصرة لانه اراد ان ينقل ميكانيكية الشعارات الدعائية في العمل الفني لانها تتطبع في الذهن عند تكرارها كما ان اهتمامه بالوسائل التجارية وفن الاعلانات يأتي من كونه يطرح مشكلات اجتماعية استهلاكية من خلالها لشد انتباه المتلقي.

روي لشتنتين Roy Lyshtnteen:

فنان بوب امريكي شهير ولعل مايميزه هو " استعماله لما كان محتقراً، مع الاصرار على الوسائل الاكثر تداولاً، الاقل جمالية، الاكثر زعقاً لملامح الاعلام " اذ اهتم بمنهجية الصناعة الميكانيكية أنه ينطلق من المجال الاعلامي : الرسوم المتحركة المسلسلات الهزلية، السينما هذه الوسائل التي تشكل ظاهرة اجتماعية غنية بدلالاتها وهي عبارة عن مجموعة قصص مصورة للاطفال منها (افلام ميكي ماوس) ثم تحولت انظمته التعبيرية تدريجياً لتصبح وسيلة تسلية للكبار، وفي بداية الستينيات انتهت به الدراسة عن اسلوبه الخاص الى الفن التجريدي قبل ان ينجز فلماً كارتونياً بعنوان (أنظر ميكي) الذي يعد اول عمل من هذا النوع يعتمد على مصدر هزلي، وقد تمكن في هذه الفترة من ترويج رسومه الشعبية اضافة الى انه كان يرسم صوراً واشكالاً للاطفال ممتعه جداً تشبه اغلفة العلكة لأنه قدم نظاماً تعبيرياً جديداً.

وليم دي كونغ Willem de kooning :

فنان ينتمي الى التعبيرية التجريدية تمثلت اعماله بالاصالة والموهبة الى جوار (بولوك) لانها تأكد على كل مكونات التعبيرية التجريدية وتتعامل مع الصورة الذهنية التي تنهض من نسيج الصبغ، اذ أن (دي كونغ) قد شارك في القيادة الفنية، في مدرسة نيويورك مع زميله (بولوك)، فأعماله احتفظت بإسلوب يجمع بين العفوية الآلية كما مارسها السرياليّون وبين الاشكال التعبيرية التي لاتنفصل عن عالم المرئيات على الرغم من تداخل الخطوط والمساحات اللونية المتباينة وعلى الرغم من غموضها وغموض المدى التشكيلي المرتبطة به، فإستخدام الخطوط

المتداخلة والألوان المتباينة لايلغي الحضور الإنساني ولو من خلال بعض اجزاء الجسم كالعين أو الفم أو أي اشارات أخرى، ولقد أشتهر الفنان (وليم دي كونغ) بأساليب مختلفة في نتاجاته الفنية، أذ عمد الى رسم المرأة بشكل مشوه للأنوثة الممتلئة، وفي عام 1951 ساء عمله، وأصبح يمثل نساء ذوات أشكال قبيحة متوحشة متجاهلاً بذلك (الترتيب، التكوين، العلاقات، الضوء) أما في الستينيات فقد أكمل موضوع النساء وفيها تعبير يشتغل على أشكال أرق وأكثر رشاقة فرسومه مشبعة بطاقات حيوية عالية وتعبر عن حالات الانفعال الحر التلقائي بالاعتماد على اللاوعي.

البرتو بوري Alberto Burvi :

فنان ينتمي الى التعبيرية التجريدية تمثلت اعماله بأستخدامه الجواريب ونتف الملابس الخرقاء وكل المواد المستهلكة في الحياة اليومية من قماش الاكياس وصفائح الحديد والاخشاب المنزلية المحروقة وصحون معدنية مهمشة أضافة الى أعماله المصنوعة من الخيش وهو قماش منسوج من آليات الجوت والكتان والقنب يستخدم في صنع الحقائب لقوته، وذلك لكونها تقنيات توظف في السطح التصويري فضلاً عن المعادن التي تعد من آليات الحرب، كما ان استخدام (بوري) لهكذا مواد كان نوعاً من ردود الافعال الطبيعية او الانعكاسية للوضع الاجتماعي في المجتمع الغربي بعد خروجه محطماً ومفككاً من مواجع الحرب وبهذا تحول العمل الفني الى فيزيقيا / دادائية تبث مدلولات فوضوية عبثية مختلفة تنفتح على تأويلات تتجدد بأستمرار، ويعد من الفنانين الذين يعتمدون المصادر الآلية والتلقائية في اختيار مادتهم ومنهجتها ومن الذين يطلق عليهم (بفناني المادة) عرف واشتهر بأعماله التي تتسم بالغرابة، ويعزى سبب لجوئه الى هذه المواد انها تذكرة بالضمادات الملطخة بالدماء التي شهدها اثناء الحرب، استخدم ايضاً الاخشاب المنزلية واللفائف البلاستيكية محروقة ومذابة على مصباح زيتي اضافة الى استخدامه الصحون المعدنية المهشمة فاقداً لأسس عقلانيته، حيث يكون فعل الخامة لدى(بوري) مؤثراً او كبيراً وحقلاً من العلامات والاشارات والتي تقبل دائماً التفسير والتأويل واستدعاء قرارات جديدة لم تقرأ من قبل لانتاج المعنى، ويعد (ألبرتو بورّي) فنان إيطالي تعامل مع الفن من

منطلق حدوده تنتهي عند مفهوم " الشكل والفضاء form and space " وظل طيلة حياته الفنية يعمل على تحقيق ذلك الهدف الجمالي عن طريق الإنسجام والتوازن بين المفردات الأولية الأصيلة لمفهوم العنصر والفراغ أو الشكل والمساحة، اشتهر هذا الفنان بكولاجاته المبتكرة التي يدخل في تركيبها عناصر كالقطران، الخيش، الأحجار، القطع المعدنية والأخشاب المتفحمة التي تبرز عن سطح اللوحة حتى يبدو عمله التصويري كعمل ذو أبعاد ثلاثية، ثم إنطلق فيما بعد إلى ما يعرف بفن الأرض Land Art والذي يتعامل فيه الفنان مع البيئة الطبيعية مباشرة خارج جدران قاعات العرض وبعيداً عن حدود وإطار اللوحة المعتاد معرضاً عمله لكل عوامل ومتغيرات البيئة الجوية.

علم التصميم التعليمي Science Of Instruction Design :

يعد من العلوم الحديثة الذي شاع استخدام مهاراته في بداية السبعينيات من القرن الماضي في مجال التعليم، وهو يصف الاجراءات التي تتعلق بأختيار المادة العلمية (الادوات والمواد والبرامج والمناهج التعليمية) المراد تصميمها وتنظيمها وتطويرها وتقويمها، وذلك من اجل تصميم المناهج التعليمية بشكل يساعد المتعلم على التعلم بطريقة افضل واسرع وتساعده على اتباع افضل الطرق التعليمية في اقل وقت وجهد ممكنين، اما بداية ظهور فكرة التصميم التعليمي فترجع الى نهايات النصف الاول من القرن العشرين، وبالتحديد اثناء الحرب العالمية الثانية، حين فكرت الحكومة الاميركية بتدريب اعداد كبيرة من جنودها للالتحاق سريعاً بجبهات القتال، فعكف علماؤها على التفكير بأدخال التقنيات في التعليم وبالتالي تصميم التدريب وعدّوه جزءاً من تكنولوجيا التعليم، اذ تعود بذور التصميم التعليمي او نظرية التعليم الى (جون ديوي) و(جيمس James) وغيرهم حين لاحظوا صعوبة اشتقاق التطبيقات التربوية مباشرة من نتائج البحوث والنظريات النفسية، وان هناك حاجة الى علم رابط (Linking Sciene) بين نظرية التعلم والتطبيقات التربوية، وهذا العلم هو التصميم التعليمي، لكن تطور هذا العلم يعود الى كل من (Skinner) و(Brnner)، و (اوزويل)، ويرى الكثيرون ان (سكنر) هو مؤسس هذا العلم، لانه كان السبّاق الى البحث العلمي في التعليم والى تقديم اول انموذج حقيقي للتعليم ناتجاً عن الملاحظة والاختبار في

الخمسينيات من القرن الماضي ونتوقف عند رأي (كانيه Gagne)الذي يشير الى ان التصميم التعليمي يمتلك خمسة خصائص اساسية هي انه:

1. يهدف الى مساعدة الطالب المتعلم على التعلم حتى ولو كان التعليم جماعياً.
2. يمكن ان يتم على عدة مستويات قريبة المدى (تصميم الدرس) او بعيدة المدى (تصميم مقررة او نظام تعليمي).
3. يتم على وفق مدخل النظم.
4. يمكن للتصميم التعليمي المنظم (Systematic) ان يؤثر في تطور الفرد بصورة افضل.
5. ينبغي القيام على اساس المعرفة بطبيعة التعلم الانساني وبالشروط التي يتم هذا التعلم في ظلها، اذ يقدم بناءً معرفياً من النظريات والمفاهيم والمبادىء والنماذج الوصفية والنماذج والاساليب الاجرائية التي توظف لتحقيق او لحل مشكلات تعليمية فهو "عبارة عن المعرفة والدراسات التي تتناول بشكل خاص، الاجراءات اللازمة لتنظيم محتوى المادة التعليمية، الادوات، المواد، البرامج، المناهج) المراد تصميمها بترتيب منطقي يتفق والخصائص الادراكية للمتعلم ويسارع في عملية تعلمه بطريق فضلى"، او يمكن ان يعرف (علم التصميم التعليمي) بانه" علم وتقنية يبحث في وصف افضل الطرق التعليمية التي تحقق النتاجات التعليمية المرغوب فيها وتطويرها على وفق شروط معينة"، فهو بمثابة حلقة وصل بين العلوم النظرية والعلوم التطبيقية في مجال التربية والتعليم.

البرنامج التعليمي: Instructional Program

وسيلة تقنية تعتمد العلمية والمنطق في بناء اهدافها ومحتواها وتكويناتها والضبط والمركزية في اجراءاتها وعملياتها ونتائجها، لذا فأن مفهوم البرنامج التعليمي هو مجموعة من العوامل المنظمة معاً بصيغ نفسية وتربوية بحيث يتحقق من تفاعلها اهداف محددة متوخاة لدى المتعلمين وترتبط عوامل البرنامج بعوامل ثنائية (عامل بعامل اخر) ثم بصورة كلية، بحيث تضم مجموعة العوامل دون

استثناء لاي عامل، لذا فأن فقدان او وهن هاتين العلاقتين كلياً او جزئياً يؤدي بالمقابل الى ضعف البرنامج وعدم فعاليته في تحقيق اهدافه، وعلى ضوء ذلك يرى (كانية وبرجز Briggs & Gagne) في انموذجهما التعليمي الذي تم بناؤه عام 1979 ان عملية التعلم "تهدف الى احداث تغير في سلوك المتعلم عن طريق اكسابه المعارف والعلوم والمهارات واتجاهات تؤدي الى السلوك المرغوب فيه، وهكذا يكتسبه عادة مضمون الاطار المعرفي، اما عند طريق التعلم الذاتي فأنه يعتمد على نفسه في تنمية معارفه، او عن طريق الاستعانة بـ (معلم / مدرس) يقوم بتنظيم وتوجيه عملية التعلم الفردي او الجمعي اذ يحدث التعلم الذي يمكن ملاحظته نتيجة لتفاعله مع عناصر البيئة التعليمية المصممة على وفق قدراته وقابلياته واستعداداته"، أنه برمجة خطط لخبرات وانشطة تعليمية ترتبط بالاهداف المخططة والمواءمة مع مستوى المتعلمين ويسهم مساهمة فعلية في مساعدة المتعلم على بلوغ الاهداف التعليمية ولا يخفى ان اصبح المدرس المسؤول عن اعداد المواد التعليمية اللازمة، ليمكن المتعلمين من ممارسة عملية التعلم من خلال اتاحة الفرصة للمتعلم للبحث والتجريب في أي نشاط كان بطريقة افضل وبما ان مهارة التفكير تعد من اهم المهارات التي تدخل في بناء وتصميم البرامج التعليمية وفي اعداد المادة التعليمية، ومن ثم اتاحة الفرصة للاستفسار عن كل العقبات التي قد تواجههم في اثناء العمل وخاصة بعد ان اصبح البرنامج التعليمي من التوجهات التربوية المعاصرة في الوقت الحاضر وعليه تعد البرامج التعليمية احدى العناصر الرئيسة للعملية التربوية، الواجب تحديثها بأستمرار وتطويرها لتساعد في تحقيق جودة التعليم من جهة، ولكي تلبي حاجات المجتمع من جهة اخرى، ولقد عكست البرامج التعليمية، وفي جميع مراحل التعليم، حالة المجتمع، ومدى التقدم العلمي الحاصل على مستوى العصر ومع بدء القرن الواحد والعشرون، اجمع الاختصاصيون في الشأن التربوي، في الجامعات والمدارس على ضرورة ان تلبي البرامج التعليمية التقدم الحاصل في تكنولوجيا المعلومات والاتصال، من هنا كان على التعليم العالي ان يباشر بتطور مناهجه التعليمية وان ينتقل من نقل المعرفة الى عملية استحداث المعرفة، لذلك يمكن ان يعد البرنامج التعليمي "مجموعة الخبرات والمهارات والتي بدورها تركز على المتعلم وحاجاته

وقدراته وخصائصه الذاتية وعملية التوازن بين المادة والمتعلم وبين مكونات البرنامج الاخرى وبين المعرفة والمهارات والقيم داخل المؤسسة التعليمية للطلبة مما يؤدي الى نمو الشخصية في جوانبها كافة، المعرفية، الوجدانية، المهارية، ومع ما يتفق مع الاهداف التعليمية.

النظرية الانسانية Humanistic Theory :

يمثل الاتجاه الإنساني القوة الثالثة في علم النفس، بعد التحليل النفسي والاتجاه السلوكي، ويمثل أفكاراً حديثة نسبياً قامت على أساس احترام الطبيعة الإنسانية والوثوق بها، ويؤكد كل من (كارل روجرز وابراهام ماسلو) على أن اهتمام علم النفس يجب أن يوجه إلى المجال الظاهري للفرد، والتعامل معه (الآن وهنا)، وركزا على الناس الأصحاء نفسياً بدلاً من الشواذ أو المرضى، وأكدا أن هدف الإنسان وغاية وجوده، هو إنجاز نموه وإتمام قابلياته التي تميز بها كإنسان، وأنه من خلال فهم الذات وإصلاحها تتحقق سعادة الفرد، وترى ان التعلم عملية انسانية تشمل سلوك المتعلم الظاهر وبناه العقلية وكيانه (وجدانه) وشخصيته الفردية والاجتماعية (تنمية الجوانب المختلفة لدى المتعلم)، ويؤكد أصحاب الاتجاه الانساني على الدوافع الابتكارية ودورها في النشاط الابتكاري الكلي، ويوجهون معظم اهتمامهم إلى دافع تحقيق الذات Self – Actualization ودوره في النشاط الإنساني بوجه عام والنشاط الابتكاري بوجه خاص، حيث إن المعنى الحقيقي لمفهوم تحقيق الذات الذي هو المفهوم المركزي في الاتجاه الإنساني والمنظور الدافعي للابتكار يكمن في محاولة الإنسان اكتشاف ذاته الحقيقية والتعبير عنها وتطويرها، والذات بأعتبارها الجزء النامي والأكثر تطوراً وابتكاراً من ألانا الواعية للشخصية، ويمثل هذا الاتجاه مجموعة من العلماء (فروم From، ماسلو Maslow، روجرز (Rogers وآخرون، حيث يرى (روجرز) إن التحقيق الذاتي يعني التعبير المليء بالإنسانية وهو مرادف لـ " الوظيفة الكاملة للإنسان "، كما يذكر (روجرز) إن الابتكار يصدر أساساً من ميل الإنسان لكي يحقق ذاته ويستغل إمكانياته وان صور الإنتاج الابتكاري قد تكون تخريبية إذا صدرت عن عدم وعي لمجالات الخبرة الواسعة آو إذا كبتت هذه المجالات وأثبتت خبرة (روجرز) في العلاج النفسي إن الفرد عندما يتضح أمام كل

خبرته فأن سلوكه سيصبح ابتكاراً ويكون ابتكاراً من النوع البناء، ويؤكد العالم (أبرا هام ماسلو A. H. Maslaw) على إن الابتكار هو أمر شديد البروز يرى الأشخاص المحققين لذواتهم اكثر من غيرهم من الأفراد، كما يؤكد في سياق آخر على إن مفهوم الابتكار يكاد يتطابق لديه مع مفهوم الصحة النفسية وتحقيق الذات والامتلاء بالإنسانية كما يبين أهمية مفاهيم الانغماس في الحاضر أي إن النشاط موجود ألان وهنا فقط، أما الماضي والمستقبل فيتم فهمهما فقط في ضوء حضورهما وسطوعهما في الحاضر فقط وارتباطهما به وليس في غيابهما أو ابتعادهما عنه، كما يشير إلى أهمية عمليات تصنيف مجال الوعي وتوسيعه وفقدان ألانا الواعية لحدوده واختفاء المخاوف وكف عمليات التحكم الواعية وتقليل ضوابط المثبطات والميكانزمات الدفاعية أثناء النشاط الابتكاري، و(ماسلو) صاحب نظرية الحاجات يتصور الحاجات التي تحرك السلوك الإنساني على شكل هرم تكون قاعدته الحاجات الفسيولوجية وتقع الحاجة إلى تحقيق الذات على قمة هذا الهرم، وان الإنسان لا يستطيع إشباع مستوى من الحاجات قبل إن يشبع المستوى الأدنى منها فلا يمكن أن يفكر بتحقيق ذاته وهو مشغول بإشباع الحاجة إلى الطعام ويعمم (ماسلو) هذا المفهوم على مظاهر الابتكار لدى الناس فهو يطبق تحقيق الذات على ما يظهر من ابتكار في الحياة اليومية للعاديين من الناس في أثناء ممارستهم لأعمارهم وهو ما يطلق عليه (ماسلو) (الإبداع المحقق بالذات)، اما (فروم) فقد ميز بين الفعل الواقعي المبتكر والاستعداد الابتكاري (التحقيق الذاتي المبتكر) ويقوم الابتكار كما يراه (فروم) على الاستعداد الابتكاري حتى ولو لم يؤد إلى إنتاج واقعي ملموس.

التصميم الداخلي Inner Design:

هو الفن أو المهنة المرتبطة بتخطيط وتصميم وفرش الفضاءات الداخلية لتوفير الراحة والجمال والملائمة لفعاليات الانسان،أنه " تخطيط وتنظيم الفضاءات الداخلية ضمن القشرة الداخلية للمبنى، وذلك بأيجاد بيئات فيزياوية تلبي الحاجات الاساسية من مأوى وحماية وتؤثر في فعاليات مستخدميها وادراكهم لها فضلاً عما تترك من تأثير في امزجتهم وشخصياتهم.. ويهدف

التصميم الداخلي الى التحسين الوظيفي والاغناء الجمالي والتعزيز النفسي للفضاء الداخلي.

التعليم المصغر Micro Teaching:

"ممارسة حقيقية للتعليم على مقياس مصغر في حجم الصف وفي وقت التعليم، وهو مصمم لتطوير مهارات جديدة وتنقيح مهارات سابقة"، ويمكن القول بأنه "وضع تدريسي يتقلص فيه الوقت وعدد الطلاب المتعلمين، فهو يستغرق من (5-20 دقيقة) لعدد من الطلاب يتراوح ما بين (3-10) طلاب، وسبب تقليص هذا العدد والوقت هو عزل بعض الفعاليات المعقدة في التعليم واتاحة الفرصة للمتدرب لكي يركز على المهارات التعليمية"، أنه "طريقة تدريب تعتمد التغذية الراجعة بأستخدام جهاز الفيديو تيب"، ويعد التعليم المصغر "اسلوب لتقليل صعوبات التدريس في قيام (المدرس / المتدرب) بتدريس مجموعة صغيرة من الطلبة ولمدة قصيرة، اذ يركز المتدرب في هذه المدة بصورة رئيسية على مهارات في التدريس"، كما يعد "طريقة تدريب على الاداء تم تصميمها لتجزئة العناصر المكونة للعملية لكي يتمكن المتدرب من استيعاب كل جزء منها الواحد تلو الاخر في طريقة تدريب مبسطة"، فهو "تعليم مصغر تستغرق مدته (5-10 دقائق) يقوم فيه (الطالب / المدرس) بتعليم درس مصغر مجموعة من زملائه يتراوح عددهم ما بين (4-10 طلاب) يجري تقويم الدرس على ضوء استمارة تقويم معينة، ثم يعاد عرض الدرس ويخضع للتقويم ثانية لتحديد المتغيرات في اداءه للتدريس بعد حصوله على تغذية راجعة من مصدر معين"، مثلاً تدريب طلبة المرحلة الثالثة في قسم التربية الفنية على مهارات تنويع الحافز وصياغة الاسئلة وتوجيهها والتعزيز الايجابي في عرض دروس نموذجية في مواد (المنظور، والالوان، وتاريخ الفن الاسلامي)، ثم يقوم المتدرب بتدريس مجموعة من (3-10) من زملائه وبمدة (3-10) دقائق، ويتم اعادة تدريس الموضوع بعد ان يتزود المتدرب بالتغذية الراجعة الفورية بواسطة المسجل المرئي الصوتي (الفديو) لتعرف نقاط قوته وضعفه، ويقصد بالتعليم المصغر طريقة او اسلوب يتدرب فيه الطلبة / المدرسين المؤهلين لمهنة التدريس على مهارات التدريس في تطبيقها على عدد من الطلبة يتراوح ما بين (4-10) وبوقت قصير يتراوح ما بين 5-10 دقائق.

التدريس Teaching Consort:

"تلك العملية التي تشمل اكتساب المعلومات والمهارات او الاتجاهات المرغوب فيها بصورة مباشرة او غير مباشرة"، "انه مجموعة من الانشطة ذات الجوانب والابعاد المتعددة، يتضمن المعرفة والانفعال والحركة في تقديم المعارف، والقاء الاسئلة والشرح والتفسير والاستماع والتشجيع والمناقشة والاقناع والاقتناع وحشد الانشطة الاخرى"، فهو جملة من الانشطة القصدية العمدية التي تستهدف الوصول الى التعلم ويضم ثلاثة عناصر دينامية متحركة غير مستقرة هي المدرس والطالب والمادة الدراسية تتولد بينهم علاقات ترابطية في تجمع المعلومات حولها عندما تختار طرائق التدريس ووسائل الملاحظة والمعلومات اللازمة للتقويم، ويعد نظام يحتوي على مجموعة من العوامل التربوية المركبة معاً بصيغ نفسية وسلوكية بحيث يتحقق من تفاعلها معاً او تشغيلها اغراض التعلم المنشودة لدى المتعلمين، وترتبط عوامل النظام بعلاقات ثنائية وجماعية كحال نظام آلة السيارة او جهاز التشغيل السمعي تماماً الامر الذي يؤدي لعطب النظام او ضعفه عند وهن أي عامل او اكثر منه، وتتمثل العوامل بالمعلم والمتعلم والمنهج والادارة ثم البيئة التعليمية، كما يعد نظام من المهارات المقصودة الواعية لتحقيق هدف تعليمي ويقصد بالنظام System مجموعة من المكونات او العناصر المتشابكة والمترابطة فيما بينهما ترابطاً قوياً اذ يؤثر كل منهما في الاخر ويتأثر به لتحقيق وظيفة معينة، اما كلمة المهارات Skills فأنها الاداء المتقن القائم على الفهم وحسن التصرف، تعني بالمقصودة الواعية المهارة القائمة على التخطيط والادراك لابعاد المهارات التي قد تحدث مصادفة او دون تفكير وتؤدي الى التعلم، والتدريس نشاط انساني مقصود وهو عبارة عن عملية مركبة تؤدي الى تعلم فعال او انه اجراءات معينة تمثل سلوكيات المدرس، بمعنى ان سلوك المدرس يتضمن سلوك التدريس وهو كل ما يصدر من المعلم من اقوال وافعال داخل البيئة التعليمية بهدف تعديل سلوك المتعلمين، ويشير التدريس الى كافة الظروف والامكانات التي يوفرها المعلم في موقف تدريسي معين، والاجراءات التي يتخذها في سبيل مساعدة الطلبة على تحقيق الاهداف المحددة لذلك الموقف، ويعد مجموعة من النشاطات التي يقوم بها المعلم في موقف تعليمي لمساعدة المتعلمين في الوصول الى

اهداف تربوية محددة، ولكي تنجح عملية التدريس لابد للمعلم من توفير الامكانات والوسائل الواجب استخدامها بطرق واساليب متبعة للوصول الى اهدافه، ويقصد بالامكانات مكان الدراسة ودرجة الاضاءة والتهوية فيه ومستوى الاهتمام الذي يتصل بالمتعلمين والمنهج الدراسي واي وسيلة تعليمية يستخدمها المعلم.

مهارات التدريس Teaching Skills:

تمثل تحليل الخطوات التعليمية الى اجزاء منفصلة نسبياً، او التي يمكن استخدامها في مختلف المواقف وبشكل مستمر لاداء المدرس، وكذلك تعرف بأنها مجموعة من السلوكيات مرتبطة بالتدريس ولها اهداف تربوية معينة، فهي مجموعة سلوكيات المدرس التي تكون فعالة بوجه خاص في حصول التغير المطلوب في الطلبة، وهي القدرة على استخدام الاساليب التعليمية في الصف بشكل يساعد على تحقيق الاهداف التعليمية عامة كانت ام خاصة، انها مستوى الكفاية التدريسية الاكاديمية او اليدوية التي تمكن المعلم في تنمية عملية التعلم بدرجة كافية من الدقة والاتقان والتي تتناسب مع الاستعداد الطبيعي وقابلية المتعلم، وتشير مهارات التدريس الى امكانية اداء عمل معين من الاعمال التدريسية التي يقوم بها المعلم قبل واثناء وبعد قيامه بمساعدة المتعلمين على تحقيق الاهداف الموضوعة بدقة وسرعة، فهي المكونات السلوكية التي تتعلق بتنويع الحافز وصياغة الاسئلة وتوجيهها والتعزيز الايجابي بغرض اكتسابها من الطلبة المتدربين والتي يمكن قياسها على ضوء استمارة الملاحظة المخصصة لكل مهارة.

التغذية الراجعة Feed – Back:

اشعار المتعلم على ان استجابته صحيحة او غير صحيحة بغية مساعدته على التعلم، انها العملية التي يقصد بها معرفة نتائج العمل بطريقة فورية لتعزيز الاستجابات الصحيحة وتلافي الاستجابات غير الصحيحة، وتعني في تدريب المدرسين ببساطة تمكينهم من معرفة نتائج اعمالهم، والتغذية الراجعة هي المعلومات التي يتلقاها المتعلم عند ادائه، كونها عملية تزويد المدرس بمعرفة

النتائج التي تتوافر له من المشرف التربوي ومن زملائه اذ تجري مناقشة المعلومات بأستخدام استمارة تقويم مهارة وضوح الشرح والتفسير.

المصمم Desiner :

هو العمل الخلاق الذي يحقق غرضه والتصميم عمل اساس للانسان فنحن كلما نؤدي شيئاً معين فأننا في الواقع نصمم.. وهذا يعني ان معظم ما نقوم به يتضمن قسطاً من التصميم مثل:حفظ الكتب او تصوير الصور، اما المصمم المسرحي كما يراه (جون كارتر) : "هو ليس فقط مهندساً معمارياً او رساماً او صانع ديكور شائت له الصدف العمل في المسرح وانما له القدرة على تصميم شيئاً في ذلك (اللغز الكبير) وسايكولوجيا التمثيل المسرحي، كما انه يعرف بعد تدريب طويل" الكيفية التي يستخدم فيها الممثلون مناظره على المنصة" وهو المبدع الذي يخلق عالماً يصور فيه افكاره التي تنسجم مع ظروف بيئته وعصره على شكل صور مرئية مختلفة الالوان والاشكال مجسداً واقعاً خيالياً على خشبة المسرح ليصوغ بذلك اسلوباً خاصاً به.

الفارابي (259 – 339 هـ) Al-Farabi :

الفيلسوف الفارابي هو أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان، المعروف بالفارابي نسبةً لمدينة فاراب التي ولد فيها وهي ولاية من بلاد الترك، وله مؤلفات عديدة من أشهرها كتابه ((آراء أهل المدينة الفاضلة)) وقد لقب الفارابي بـ ((المعلم الثاني)) على اعتبار أن (أرسطو) هو المعلم الأول، ولأن الفارابي أول من شرح منطق (أرسطو) في العالم العربي والإسلامي، فأصبح الفارابي يلقب ((بالمعلم الثاني))، فهو فيلسوف ينتمي الى الفكر الاسلامي ويشدد على استخدام الحواس في اكتساب المعارف من اجل الوصول إلى الصورة الكلية، وذلك ان المعرفة الحسية هي انتقال من القوة إلى الفعل، على الرغم من أن الانتقال بفعل الإنسان مرهون بفعل العقل الفعال والذي هو أعلى مرتبة من العقل الإنساني " فأن الحسن يدرك من حال الموجود المجتمع مجتمعاً، ومن حال الموجود المتفرق متفرقاً، ومن حال الموجود القبيح قبيحاً، ومن حال الموجود جميل جميلاً، وكذلك سائرها، وربط الفارابي بين الجميل والخير وطبق نظريته الجمالية على الفن بشكل عام والموسيقى بشكل خاص حيث أنها " ترجع التوازن الفكري لذلك الذي فقده ويجعل الذين لم

يبلغوا الكمال أكثر كمال، والقوة المتخيلة مركزها القلب ومهمتها حفظ المحسوسات بعد مفارقتها عالم الحس، وربط بين الجميل والخير، وجمال العمل الفني يعتمد على مدى تحقيق الموجود في وجوده الأفضل، وكماله الأخير، ويرى (الفارابي) أن الفن متفوق على الطبيعة، ذلك أن الفنان يرتبط بالعالم الحسي بحواس ترتبط بالجوانب الصوفية فيرتقي بالجزئيات إلى الكليات ويقول: المحاكاة تركب في الأشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة أو التصور، حالاً ما أو شيئاً أفضل أو أحسن وذلك إما جمالاً أو قبحاً أو جلالاً أو هواناً، فالجميل عند (الفارابي) هو تجل الجمال الإلهي وهو تحقيق الخير في الأشياء الجميلة، وكل ما جاء بفعل فيض من العقل الفعال، واسطة الوصول للعقل المحض جاء الناتج جميلاً بالضرورة، فبقدر اتصال الفنان بالله تكون الأعمال الفنية أكثر جمالاً، فالرؤية الجمالية عند (الفارابي) ترتبط بالتصوف الروحاني المتجاوز للعالم المادي، فأرتبط الفنان بالعالم الحسي ارتباطاً رافضاً للجزئيات ومدركاً للكليات بالمعرفة الاشراقية، واطلق الفارابي تسمية عالم الخلق وعالم الامر على عالمي العقل والحس، ومن اجل بلوغ الجوهر او المطلق يستلزم تصعيد المادة الحسية، او مفارقتها فالتلبس بالمادة تبعد الانسان عن الجوهر الاول وتأكيداً على ذلك يقول الفارابي "كلما قربت جواهرنا من الجوهر الاول كان تصورنا له اتم وايقن واصدق، وذلك كلما كنا اقرب الى مفارقة المادة كان تصورنا له اتم وانما نصير اقرب اليه بأن نصير عقلاً بالفعل واذا فارقنا المادة على التمام يصير المعقول منه في اذهاننا اكمل مايكون".

ابو حيان التوحيدي (311 — 414 هـ) Abo Hayan Al-tawheedy :

الجمال عند (أبو حيان التوحيدي) يسير في مجموعة قنوات، منها الدين، فالأخلاق تؤدي به إلى الإيمان بالخالق، ولما كان الجمال الطبيعي يقودنا إلى الخالق المبدع، فيفترض (التوحيدي) أن يقودنا جمال العمل الفني إلى النتيجة نفسها، فيقرر أن لا خير في عمل أو صناعة لا تؤدي إلى توحيد الخالق، " ويقسم (التوحيدي) المراحل الإبداعية، إلى مرحلة التصوير الإلهي وهي المرحلة التي تتوضح فيها حدود التجلي الإلهي عند الفنان، ومرحلة التصوير التعليمية التي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدرة التصوير "، وإذا كانت الطبيعة تقتضي النفس، فأن على الفنان أن يقتضي

الطبيعة، لأنه في هذا الحال فقط، يستطيع أن يحقق رغبه النفس، ويحقق الفرح، وهو غاية العمل الفني، ويؤكد (أبو حيان التوحيدي) مفارقة الجمال في الفن عن الجمال في الطبيعة، لان الأول مدرك بالعقل والنفس مما يمكنه من أن يملي على الطبيعة ما يريد لان كمال النفس هو أعلى شأناً من الطبيعة، لذا نمتثل لأمرها ونكتمل بكمالها، ويرى (أن الموسيقي إذا صادف طبيعة قابلة، ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية وآلة منقادة، افرغ فيها بتأييد العقل والنفس لبوساً مؤنقاً وتأليفاً معجباً وأعطاها صورة معشوقة، وحلية مرموقة، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة)، فإذا ما أعد الفنان صورة، فعليه انتزاعها من مادتها الحسية، فهذه الصورة ستكون مقبولة عند النفس، بل أن النفس تشتاق إلى الاتحاد بها لتستثبتها في ذاتها وتتكامل معها، عندها ترتقي الصورة بالنفس إلى الرتبة العليا و السعادة العظمى، على أن عملية الاتحاد بين النفس والصورة المجردة، إنما تتم مع المعاني المجردة في الشيء المصور، وليس مع المادة الخامية المحسوسة، تماماً كما تتحد النفس الإنسانية مع الأشكال التي تتكون في الطبيعة، بعد أن تنزع عنها مادتها، من حيث أن الطبيعة مقتنية أفعال النفس وآثارها، فهي تعطي الهيولي والأشياء الهيولية صوراً بحسب قبولها، وعلى قدر استعدادها، وتحكي في ذلك فعل النفس فيها، ويرى ان الجمال مسألة نسبية، ذلك ان مناشئ الجمال والقبح كثيرة، فما يكون جميلاً بفعل تكوينه الطبيعي يرى بالحس جميلاً أو قد يكون جميلاً لأننا اعتدنا ان نراه جميلاً، أو لان الدين شرعه على انه جميل، أو لان العقل أدرك فيه جمالاً، أو لأنه مثير رغبة شهوانية لدى الإنسان والعمل الفني عند (التوحيدي) يجب ان يحاكي الطبيعة بإملاء النفس والعقل، بحكم انه صناعة إنسانية وبحكم ان مرتبة الطبيعة دون النفس، فيكون كمال العمل الفني مأخوذ من الطبيعة بمواصلة النفس الناطقة، حيث أن (التوحيدي) وجد أن الخلق الإلهي أجمل من الخلق الإنساني، وان جمال الخلق الإنساني يستمد كماله بفعل محاكاته للخلق الإلهي، ولكن العمل الفني لا يخلو من صنع يعتمد على التجربة الجمالية للفنان وخبرته الفنية في إبراز جمال الطبيعة الكامن والذي ينكشف بفعل النفس والعقل، لذلك تحتاج الطبيعة إلى إبداع الفنان على مستويين، المستوى الأول تصوراته الحدسية ومهارته في

التصوير، والمستوى الآخر مستوى التجلي حيث يرى الجمال بذاته فيصبح عمله الفني تجلياً للجمال المطلق.

سوزان لانجر Susanne K. Langer :

فيلسوفة أمريكية معاصرة ولدت بمدينة نيويورك عام 1895م من أبوين ألمانيين الأصل، تنوع إنتاجها الفلسفي بين المنطق والفلسفة العامة وعلم الجمال وعلم اللغة وفلسفة الفن ولقد أنشأت (سوزان لانجر) نظرية في الفن مفادها أنه ليس كل فن رمزي هو جميل، فالفن الرمزي الجميل هو الذي لا يمكن تجزئته، يدرك مباشرة وككل واحد شمولي أي أن تربط بين أجزئه وحدة عضوية لأن المفروض به أن يعبر عن الوجدان البشري بأعتباره تجسيد لفكرة أو مفهوم نابع من هذا الوجدان، فيكون العمل الفني صورة للوجدان وعناصره معبرة عن ذاتها وفي ذاتها، فالفن هو رمز يضفي على أشكال الواقع بناءات جمالية جديدة تدفعنا لتذوقها بأعتبار أن الأشكال الواقعية يلعب بها خيال الفنان فيقصيها عن واقعيتها : " فالأشكال تجرد لكي تبدو بوضوح ولكي تصبح حرة من استخداماتها العادية وتوظف في استخدامات جديدة تعمل كرمز معبرة عن الوجدان البشري، والأشكال أما أن تكون تجريدات فارغة أو انها تحوي مضموناً، ولهذا فأن الأشكال الفنية تعد أشكالاً من نوع خاص ولها معنى معبر منطقياً، أنها رمز لوضوح الوجدان "، فالوجدان يجرد الأشياء من واقعيتها وفق رؤية تحوي مضموناً واضحاً وهذا أساسه التحول، فالتحول : " هو الشكل الخاص بالنموذج الذي يتحول إلى بناءات حسية من نوع آخر ويتم هذا التحول من خلال قوة التجريد، فإذا ما كان هناك العديد من الصور بحيث أن كل منها يرمز لفكرة خاصة، ثم جمعت معاً فأننا سنجد لها معنى مشتركاً "، ولهذا فإن العمل الجمالي عند(لانجر) هو رمز مجازي، وكل إسقاط رمزي هو تحول، والعمل الفني بوصفه صورة معبرة تبدو ككل مدرك أو متخيل، هذه الصورة تعرض عن العلاقات بين الأجزاء في ارتباطها مع هذا الكل، ففلسفة الجمال عند (لانجر) تجرد الأشياء من واقعها الفيزيقي والسببي بواسطة الخيال، بأعتباره عالم قائم بذاته له وحدته الخاصة، والفنان يسمو على الواقع لأنه يدرك هذا الواقع بخياله، ويعبر من خلاله عن أفكاره كرمز بأعتباره أن الفن صورة للانفعال يتخذ شكلاً يمكن تأمله

وإدراكـه حيـث أن الفـن لا يحـاكـي شيئاً علـى حـد قـول (لانجـر)، كـونـه يتميـز بالغيرية والغرابة كما يتميز بأنه مكتف بذاته وله أستقلاله الخاص، وقد رفضت (لانجـر) أن يكـون الفـن محاكـات، والانطبـاع المباشـر الـذي يمكـن أن نخـرج بـه عندما نرى الفن هـو هـذه الغيرية، انطبـاع أن يكـون إيهاماً حتى وأن كـان عنصـر التمثيل غائباً، فإنه ليست ثمة شيء نحاكيه، ولما كـان الخيال يقـوم بـدون أسـاس في ابداع الصورة المعبرة فـأن محاكـاة الأشيـاء ليست هـي القـوة الجوهرية للخيـال، لكنها القوة الحقيقية التي تقول أن الفن، تجريد، رمـز، حامل للفكـرة، وتـرى في الموسـيقى مـن خـلال احتوائهـا علـى مظهـر شـكل لهـا وهمهـا الاولـي (Primary illusion) وهو مايبـدع عنـدما تعطينـا النغمـات انطباعـات موسيقية وهـذا هـو مظهـر الحـركـة، وعن طريـق هـذه الحـركـة الخـالصـة فـأن الموسيقى تقـدم لنـا مظهـراً مـن الزمـان المسموع اكثر عمقاً مما نطلق عليه احياناً (الاحساس بالزمان)، كمـا تفـرق (لانجـر) بـين الأشـياء والرمـز أو بمعنـى آخـر بـين الرمـوز الاسـتدلالية والرمـوز التمثيليـة، فاللغـة بأعتقـاد (لانجـر) هـي رمـوز اسـتدلالية، اشـارية لـيس بمقـدورها أن تعبّـر عـن الوجدان والحياة الباطنيـة بينمـا الفـن يمتاز بقدرته على الترميـز التمثيلي إذ يستطيع أن يعبّر عن الوجدان والحياة الباطنية، وكثرة هذه الرموز التمثيلية وتنوعها واختلافها من فنان إلى آخر أصبحت ميزة من ميزات فنون ما بعد الحداثة التي تمتاز بكونها " عصـر التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت " الأمر الـذي أكـد عليـه المفكـرين بإشـارته إلى إنّ " التشظي واللاتحديد والتحفظ الشديد من كلية وشمولية الخطاب.

جورج سانتيانا (1863 – 1952) George Santania:

ولد في أسبانيا في مدينة مدريد، لوالدين أسبانيين هاجر الى بوسطن بولاية (ماسـاشوستس) وهو لا يزال طفلاً، وذهب الى الولايات المتحدة الأمريكية في عام 1872، وتعلم في بوسطن في جامعة (هارفارد)، وبعد حصوله على الدكتوراه ظل بها يعمل في تدريس الفلسفة حتى سنة 1912، ويعـد امـام الفلسفة الطبيعية فإنـه يرى : ان الطبيعة تفسر نفسها بنفسها، وان الطبيعة حالها حال الانسان، لها جسم وروح، وما كشفت عنه الطبيعة ليس الا الموجود فيهـا بـالممكن، ولـيس الواقـع او بالفعل، وان الموجود بالفعـل هـو انجـاز اختيـاري مـن العـالم الممكـن، ففـي الفنـون تـأتي الصـورة الخياليـة مـن العـالم الفعلـي او الممكـن، وهـو مـا اطلق عليـه (عـالم

الروح) وعلى الرغم من أسهام (سانتيانا) في تحرير" مقالات في الواقعية النقدية " الا أن فلسفته تعارض في أن تكون ممثلة لمدرسة واحدة، ويشير الى آن التعبير هو مجموعة من التأثيرات التي تضفي على المضمون الجمالي لأي عمل فني دلالة وجدانية خاصة تختلف بأختلاف الذكريات والارتباطات التي تتولد في ذهن المتذوق، وأن القوة التعبيرية التي ننسبها الى موضوع تمثل مجموعة من الشحنات العاطفية التي تلازم الموضوع نتيجة لارتباطه في تجربتنا ببعض المواقع الأخرى أو ببعض العواطف السابقة، وآية ذلك أننا حينما ننسب الى أي منظر طبيعي جمالاً تعبيرياً فأننا عندئذ إنما نستبعد في أذهاننا بعض الذكريات السارة التي أرتبطت بهذا المنظر الحاضر كهالة من السعادة تعلق بها هذا الموضوع ، فالقدرة التعبيرية أذن هي ماتضفيه التجربة على أية صورة من قدرة على توليد صور أخرى في الذهن، وتصبح هذه القدرة التعبيرية قيمة جمالية أو تصبح تعبيراً حينما تكون القيمة المتصلة بالارتباطات التي تثار على هذا النحو جزءاً متضمناً في الموضوع الحاضر، انما يتضح من نظرية) سانتيانا (أن (التعبير) لا ينشأ من التجربة الماضية... فليس المضمون التعبيري شيئاً نتعلمه من التجربة الحاضرة، فالفنان هو ذلك الخالق الذي ينظم العالم عن طريق مجموعة من الوسائل الأستطيقية الخاصة، وفي مقدمتها جميعاً واسطة (التعبير)، وليس عبقرية الفنان أن ينقل الواقع بأمانة، وإنما عبقريته في أن يعبر عن الواقع بعمق، اذ إن الفن لغة أو تعبير، وفي التعبير تحوير أو تغيير، أي أن بناء العمل الفني أنما هو ثمرة لامتزاج الصورة بالمادة، وأتحاد المبنى بالمعنى، وتكافؤ الشكل مع الموضوع، بشرط أن توفر للعمل وحدة فنية تجعل منه موضوعاً جمالياً يتمتع بشبه ذاتية، و يقول (سانتيانا) : " في كل تعبير يمكننا ان نميز بين حدين : الأول هو الموضوع المعروض بالفعل، وهو اللفظ والصورة، والشيء المعبر، والثاني هو الموضوع الموحى به، والفكرة اللاحقة، والانفعال أو الصورة المثارة والشيء المعبر عنه "، على ان ما يعبر عنه جزءاً لا يتجزأ مما هو معطى للإدراك وكما يقول (سانتيانا) فالحدين " يندمجان في الذهن"، والجمال عند(سانتيانا)هو ليس إدراك لحقيقة واقعة أو لعلاقة وإنما هو انفعال، فلا يكون الموضوع جميلاً إذا لم يولد اللذة في نفس أحد فعالم الواقع ليس جميلاً، والإدراك الجمالي صفة ندركها بأرواحنا، أي نضيف من

أرواحنا وأدواتنا قيمة روحية مستمدة، فتحدث في النفس نشوة صادقة ومتعة تذوقية لهذا الجمال الواقع، فالجمال إذن موجود في الإدراك، وذكر (سانتيانا) بأن الحواس الخمس والإحساس والذاكرة والمخيلة هي العناصر التي تخلق الإحساس بالجمال، وهي التي تؤلف الوعي الإنساني، فالنشاط الفكري يرتبط بهذه العناصر ويحيلها إلى موضوعات ذات وجود خارجي، مدركة جمالياً تنتقل من الذات إلى الموضوع، فيبدو المدرك الجمالي كصفة مرتبطة بالأشياء الموضوعية أكثر من كونها ناتجة من الوعي، لهذا عرف (سانتيانا) الجمال بأنه قيمة ايجابية نابعة من طبيعة الشيء خلقنا عليها وجوداً موضوعياً، ويقول (سانتيانا): إننا نتوقع أن يكون المصدر الرئيس للجمال هو اللذات البصرية، كما أننا غالباً ما نتصور الشكل الذي يكون مرادفاً للجمال على أنه شيء بصري، أي أنه تركيب لما هو مرئي، لكن الشكل لا يظهر إلى بعد تأثير اللون، فاللون عامل مهم من عوامل الجمال لكونه يرتبط بالإدراك الحسي ومن خلاله نستطيع التمييز في مجال الحقل البصري.

الحضارة Culture:

ان المقصود بمصطلح الحضارة ((هو مختلف انشطة وسلوك الانسان التي تعتبر افعالاً انعكاسية فطرية او غرائزية))، فالحضارة تشمل مظاهر متعددة منها اللغة والدين والاخلاق والنظم والعادات والتقاليد القانونية والاقتصادية والاجتماعية والفنون على اختلافها والصناعة وكل ما يجب على الانسان ان يتعلمه من اخوانه افراد مجتمعه، ومن المعروف ان الحضارة ترتكز على اسس فكرية (دينية وفلسفية وعلمية) تتعمق وتتضح معالمها بالبحث والتقصي حيث إن الانسان بدأ يفكر في جل معضلات الحياة، عبر طرح التساؤلات الفلسفية لها، وبذلك تتبادل كل من الفلسفة والحضارة، مهام حل مشكلات الانسان دون ان تقف عند حد معين مادام الانسان ينزع نحو المجتمع الافضل يدفعه لذلك ماض مزدهر، و الحضارة طور طبيعي في حياة المجتمع، فهي التفنن في الترف وانها غاية العمران، وهي حالة يستقر فيها االملوك ويقوى فيها النعيم المقيم ويتجه الناس فيها الى اتقان الصنائع والمهارات المهنية والتانق في سبل العيش سواء اكان ذلك في الماكل والملبس وهو ذلك النمط من الحياة المناقض للبداوة المتصف بالاستقرار في الحضر أي المدن والقرى وما ينشا من زراعة للارض وانتظام في الادارة والصنائع والعلوم

ومكاسب العيش ومن وسائل الدعة والرفاء، ومن مظاهر الحضارة المظهر الاقتصادي والمظهر السياسي والمظهر الاجتماعي والمظهر الفكري.

البُعد Dimension

كل ما يكون بين نهايتين غير متلاقيتين، والفرق بين البعد وبين المقادير الثلاثة انه قد يكون بعداً خطياً من غير خط وبعداً سطحياً من غير سطح إنه إذاً فرض من جسم لا انفصال في داخله بالفعل نقطتان كان بينهما بعد ولم يكن بينهما خط وكذلك اذا توهم فيه خطان متقابلان كان بينهما بعد ولم يكن بينهما سطح لانه انما يكون ذاتها سطحاً إذا انفصل بالفعل بأحد وجوه الانفصال وانما يكون فيها خط إذا كان فيها سطح ففرق بين الطول والخط والعرض والسطح لان البعد الذي يربط بين النقطتين المذكورتين هو عرض وليس بسطح وانه كان كل خط ذا طول وكل سطح ذا عرض، و(بُعدي) مصطلح فلسفي: يطلق على المعرفة التي تتكون بعد ما تنطبع به الحواس من معطيات وتكون القضية (بعدية) إذا كان المعول في صدقها على خبره بالواقع المحسوس ويقابل ذلك القضية (القبلية) التي تحكم بصدقها بمجرد النظر الى طريقة تركيبها وعند (ارسطو) البعدي هو الحكم الذي يصدر عن العلم بالمعلوم من حيث ان المعلوم متأخر بالطبع عن علته في مقابله (قبلي)

الفن Art :

يطلق على ما يساوي الصنعة، فهو تعبير خارجي عما يحدث في النفس من بواعث وتأثرات بواسطة الخطوط او الالوان او الحركات او الاصوات او الالفاظ، والفن تعبير الفنان بنتاجه عن مُثل الجمال الاكمل، وهو القواعد الخاصة بحرفه او عمل، والفن بالمعنى العام جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة جمالاً كانت او خيراً او منفعة، فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سُميّ بالفن الجميل، وإذا كان تحقيق الخير سمي الفن، بفن الاخلاق وإذا كانت تحقيق المنفعة سمي الفن بالصناعة، ويشمل الفنون المختلفة كالنحت والتصوير، ويمكن عد الفن احد اشكال الوعي الاجتماعي، وهو التكوين الناشيء عن حقيقة او عدة حقائق هادفة تستهدف عملاً فنياً في النهاية، عن طريق عكس الحقيقة او الواقع في حساب لقواعد وقوانين علم الجمال

(الاسـتطيقا) علـى هـذا يصـبح الفـن بنـاءً وصـرحاً اجتماعيـاً يضـم بـين جناحيـه الاســاس النظــري والبنــاء التطبيقــي العملــي، إذ يعتـبر جـزءاً مـن هــذا البنــاء للمجتمعـات، ينتظـر مرحلـة التطـوير الـتي تـرد بحركـة وكـل مقومـات البقـاء والصيرورة عبر المادة الاجتماعية، اذ (ينظر الانسان الى الوجود الخارجي نظره ذاتية مباشرة، كأنما هذا الوجود خطره من خطرات نفسه، او نبضة من نبضات قلبه، وتلك هي نظرة الروحاني ونظرة الشاعر ونظرة الفنان).

مسلة العقبان Eagles Throne:

وهـي عبـارة عـن نصـب تـاريخي يخلـد انتصـار (ايننـاتوم)، حـاكم (لكـش) على دولـة (اومـا) المجاورة والملك يرتدي خوذه تشابه تلك التي عثر عليها في قبر (مس – كلام – دك) باور، وهو يقود صفاً من حملة الرماح الى المعركة، يسوق عربه على رأس المشاة من جنوده وهم مسلحون بالاسلحة الخفيفة، وسميت مسلة العقبان بهذا الاسم (بسبب طيور القنص الكبيرة التي تنهش جثث الموتى) والتي تُظهر الملك السومري (ايننا تم) وهو يسوق عربه تجرها الحيوانات، ومتقدماً على المشاة من جنوده، وهي تماثل بذلك العربة التي وجدت في غرفة المقدسات قرب المذبح العـالي بمعبـد شـارا في (تـل اجـرب) وهـي اقـدم مثـال للعربـة الـتي تجرهـا الحيوانـات، مصنوعة مـن النحـاس يجرهـا اربعـة حيوانـات ويسـوقها ملـك سـومري ملـتح (حسـب وصـف سيتون لويـد) ومـا نـراه مـن طقـوس شـعائرية هـي عبـارة عـن مراسيم دفـن جنائزيـة والـتي تليق بملـك كـان قـد قـدم الكـثير الى ابنـاء شـعبه، فالعربـه الـتي يجرهـا الحمـاران الوحشـيان والـتي عثـر عليهـا في احـدى القبـور الملكيـة، مـاهي الا عربـة ملكيـة كانـت تسـتعمل مـن قبـل ملـوك ذلـك العصـر والدليل على ذلك المشهد الذي نراه في مسلة العقبان.

الأشغال اليدوية handcraft

هي وسيلة التربية العملية التي تعود المتعلمين على الابتكار، وتتميز بتعدد واختلاف خاماتها وموضوعاتها التي تساعد على تكوين اتجاه عام نحو فهم قيم للأشياء من الناحية الوجدانية ، وهـذا التعريف لا يعتبر الأشغال اليدوية وسيلة عملية فقط ذلك إنها من ناحية الابتكار تسبقها خطط نظرية تساعد على معرفة الفـرد بالقيمـة الجماليـة للخامـات مـن الناحيـة التكوينيـة الشـكلية ومـن ناحيـة

القيمة الباطنة في الشكل الظاهري وهذه القيم لا يكتشفها الجانب الوجداني من الإنسان فقط بل الجانب العقلي التفكيري والحدسي، فهي تتضمن فكرة العمل بمهارة بالاستعانة بالخامات، فهو تعريف مقتضب لا يحيط بحقيقة الأشغال اليدوية ولا يعبر عن التنوع الحاصل في هذه الأشغال ذلك إن الأشغال اليدوية لا تعتمد على المهارة فقط، بل هناك تفكير وخطة مسبقة وتدريب وممارسة تتطور فيها قابليات الطالب عن طريق التدريب والإطلاع على الابتكارات في مجال الأشغال اليدوية.

الابتكار Creativity

هو قدرة الأفراد على إنتاج تعبيرات وأشياء وأفكار في صورة ما بحيث تتميز بالجدة بالنسبة لهؤلاء الأفراد وهو نسق مفتوح يتميز الإنتاج فيه بخاصية فريدة، فهي تنوع الإجابات المنتجة والتي تحددها المعلومات المعطاة، والابتكار إنتاج جديد ومقبول ونافع يحقق رضا مجموعة كبيرة في فترة معينة، ويشير الابتكار الى انه محاولة الفرد تحقيق ذاته، وذلك بأستخدام الرموز الداخلية والخارجية التي تمثل الأفكار والناس، وما يحيط بنا من مثيرات لكي ينتج إنتاجاً جديداً بالنسبة إليه أو بالنسبة لبيئته، على أن يكون هذا الإنتاج نافعاً للمجتمع الذي يعيش فيه ، والابتكار قدرة الفرد على إنتاج تداعيات معرفية ذات مستوى فريد ، أنه الموهبة للإنتاج ويحدث التغير القوي والمفيد في حل أقوى المشكلات، لانه عملية لها مراحل متتابعة تهدف إلى نتاج يتمثل في إصدار حلول متعددة تتسم بالتنوع والجدة وذلك في ظل مناخ داعم يسود الأنساق والتالف بين مكوناته .

التفكير الابتكاري Creative Thinking

هو عملية مرادفة لحل المشكلات من حيث الأصل، فهو عملية ذهنية تتضمن الطلاقة والمرونة والأصالة والإثراء بالتفاصيل، ويشير الى العملية التي تجعل الفرد حساساً مدركاً للتغيرات في المعلومات والعناصر المفقودة ثم مقارنة ذلك مع ما لديه من حقائق ومؤشرات، ووضع الفروض حول التغيرات وفحصها والربط بين النتائج وإجراء التعديلات وإعادة اختبار الفروض، كونه نشاط عقلي مركب وهادف توجهه رغبة قوية في البحث عن حلول أو التوصل إلى نواتج أصيلة لم تكن معروفة

سابقاً، ويتميز التفكير الابتكاري بالشمولية والتعقيد – فهو من المستوى الأعلى المعقد من التفكير – لأنه ينطوي على عناصر معرفية وانفعالية وأخلاقية متداخلة تشكل حالة ذهنية فريدة، ويعد الأسلوب الذي يستخدمه الفرد في إنتاج اكبر عدد ممكن من الأفكار حول المشكلة التي يتعرض لها(الطلاقة الفكرية) وتتصف هذه الأفكار بالتنوع والاختلاف(المرونة) وعدم التكرار أو الشيوع (الأصالة)، أنه نوع من التفكير يتسم بالمرونة والطلاقة والأصالة في إدراك المواقف وتحليلها وإقامة علاقات وترابطات غير مألوفة بين عناصرها وتكوينها في بنى جديدة إرضاء لدوافع ناتجة عن تفاعل الإمكانيات الفردية مع مؤثرات البيئة المختلفة .

فنون الأطفال Shilderen Arts :

تعد فنون الأطفال – بوجه عام – وبأنماطها المختلفة من الأنشطة الذاتية التلقائية الحرة، والتي تشكل رافداً مهماً في توجيه استعداداتهم وترصين ميولاتهم الفنية، ضمن الخطاب التربوي العام، لذا وجد الاطفال في الفنون مرتعاً خصب ووسيلة يعبرون بها عن أفكارهم ومشاعرهم وأحاسيسهم وعواطفهم وانفعالاتهم حول الأشياء الخفية والظاهرة في بيئتهم، ولعل المرونة التي تتمتع بها الفنون تكاد ان تجعلها المنفذ الاهم لتفريغ صور مخيلتهم الحية، ومجس تتكشف من خلاله قدراتهم الإبداعية، وخلق الجو الفني التشكيلي الذي يرومون فيه الأطفال اظهار نشاطهم بكل حرية... وتحويل ما يوجد في نطاق تفكيرهم الى صور جمالية عبر الاساليب الفنية المتعددة، لذا أوجدوا في الفن متنفساً للتعبير عن ذاتهم وعما هو مكبوت بداخلهم على شكل عناصر (تعبيرية / إيقاعية/ شاعرية/ ذاتية)، لذلك يسعى الاطفال عن طريق الفن إلى خلق انماط جديدة من الانشطة غير المألوفة سلفاً بالنسبة لديهم، فتمنحهم الفنون الفرصة للتعبير عن خصوصيتهم، وهذه الخصوصية شيء لا يحرزها أي شخص غير الشخص المبتكر الفريد في تعبيراته، وفي هذه الحالة تكون الخصوصية المتبادلة بين الطفل والفن ذات قيمة ايجابية للمجتمع وللإنسانية برمتها، لذلك يدخل الفن في مضمار الوسيلة التربوية شأنه شأن الوسائل التعبيرية الأخرى (كاللغة ، والكتابة، ..) من حيث إن له عناصر تعبيرية شتى، وعليه اصبح الفن جزءاً من مشروع العملية التربوية المتعلقة بالتطور الإنساني، لما يمتلك من خصائص متمايزة عن الأنشطة الأخرى، فضلاً على انه يمتلك وظائف سيكولوجية وفسيولوجية اخرى، فالفن

بالنسبة للطفل هو التوازن الضروري لعقليته وعواطفه وقد يصبح الصديق الذي يتجه إليه، بطريقة لاشعورية وتعد فنون الاطفال على أختلاف سبلها وطرقها شواهد سيكولوجية تعبر عن سماتهم الشخصية والمزاجية، وعما يعانونه من صراعات مكبوتة، أو ما يشعرون به من تفوق وتميز وقدرة على الانجاز، فيعبرون من خلالها عن مدى سعادتهم أو حزنهم أو مخاوفهم وانفعالاتهم الايجابية أو السلبية التي ترتبط بمشاعرهم تجاه الأشياء أو الأشخاص الذين يعبرون عنهم، فالطفل يظهر دلالاته السيكولوجية ليعطي انطباعاً عن عالمه الداخلي (كيف يدرك، كيف يشعر، كيف يبصر)، فهو يوازن بإسقاطاته عما في داخله، ويحاول أن يبالغ في الأشياء التي لها دلالة لديه ويحذف الأشياء التي لا تمثل أي اهتمام لديه.

نظرية التشابه الشكلي :

هذه النظرية تساعد على تفسير شعور الانجذاب عند الملاحظة بالنسبة للموضوع وجوهر هذه النظرية ينطوي على انه توجد بين الموضوع الجمالي والملاحظ علاقة تشاكل أي أن ما يجول بذهن المتأمل هو صورة تشبه أو تماثل الصفة البنائية للموضوع، وقد وجدت هذه النظرية كجنين عند الفلاسفة القدامى، فقد اكتشف (الفيثاغوريون) النسب العددية لترددات الصوت الإنساني والآلات والتي تحدد فواصل الانسجام للسلم الموسيقي، وقد رأوا أن ذلك الانسجام موجود في الكون ككل، كما رأوا أن النفس الإنسانية تقدم على اتزان لطيف، وتناغم وقد افترضوا أن الكون أشبه بصندوق موسيقي الهي وان النجوم تتحرك في سرعة ذات علاقة وثيقة بالنسب الرياضية للسلم الموسيقي، وعند النشاط المفعم بالحيوية فأن الأثير يصدر موسيقى سماوية مقدسة، والتي لا تستطيع الأذان الإنسانية – لسوء الحظ – سماعها، ورأوا أن كل شيء في الطبيعة يسير وفقاً لهذا الانسجام الرياضي، كما أن الجمال في كل مكان يعبر عن النظام الوثيق الصلة بالنفس والكون، ولان " الشبيه يعرف الشبيه بأن هناك شعوراً بالتناظر بين الحركة الهارمونية (المنسجمة) لملكاتنا العقلية وبين الترددات الهارمونية للأنغام الموسيقية التي تُرجع صدى موسيقى الدوران الكوني.

هيرقليطس Heraclites (540 – 475ق. م) :

هو فيلسوف اغريقي وهو الفيلسوف الرابع والأخير من فلاسفة ايونيا ، ولد في مدينة إفسوس من أسر عريقة في الحسب، ولكنه زهد كل جاه وتوفر في التفكير، غير أنه بقي ارستقراطياً يترفّع على الناس ويحتقر العامة ومعتقداتها الدينية ، وهو من الفلاسفة الطبيعيين، والتي تدور فلسفته حول محورين، المحور الأول: حول صيرورة الوجود وتغير الأشياء الدائم، في حين يدور المحور الثاني: حول ثبات وأزلية هذا القانون، فكل الأشياء في سيلان مستمر وتجدد دائم ولا يوجد شيء ثابت في الوجود ، سوى قانون التغير ذاته الذي سماه "اللوغوس" أو حكمة الوجود ، والقائم على عنصر مادي يتمثل بالنار ، فكل الأشياء صدرت عن هذا العنصر الوجودي الواحد وهذا الواحد متضمن في كل الوجود بأشيائه المختلفة ، ويقول (هيرقليطس) إنّ : الله هو الليل والنهار والصيف والشتاء... والسلام والحرب، كما ان (هيروقليطس) قد جعل من العابر.. والمتغير.. قانوناً أساسياً في الوجود استفاد منه الكثير من المفكرين والشعراء المحدثين وما بعد الحداثة بين أمثال (شارل بودلير) و (والترويتمان) وأصحاب اطروحات نظرية التلقي في حقل التناص وتجدد المعاني... وغيرهم إذ إنّ (هيروقليطس) همّش من مقولة الثبات واللاتغير وبهذا نرى إنّ (هيروقليطس) قد همّش الوجود الثابت فكل شيء عنده في حالة سيلان مستمر ومتجدد ، فبعد أن كان مركز تفكير الخليقة ينصب حول ثبات الكون وثبات الطبيعة ، جاء (هيروقليطس) ليهمّش هذه المقولة ويجعل من الفكر المهمّش سابقاً مركزاً لنظريته وممثلة بصيرورة الوجود والتغير الدائم والمستمر للأشياء في الطبيعة ، فالحقيقة عنده هي التغير وان الدوام وهم، وكل شيء يحمل معه ضده، فالوجود والعدم موجودان معاً في كل شيء ، فما من شيء إلاّ وهو في حالة انتقال وتغيّر مستمر، إنما تقوم فلسفته على مبدأ التدفّق أو الجريان، فكل شيء لدى (هيرقليطس) هو مُتغيّر، لذلك فهو ابتكر أن يكون للعالم أصلاً، ويقول إنه غير مخلوق فالعالم لديه عبارة عن مجموعة من الأضداد ، وإن الصراع القائم بين هذه الأضداد هو التغيير الذي يؤكّد عليه (هيرقليطس)، إذ يمتزج كل ضد من ضدّه، ولا يمكن تجريب أحدهما دون الآخر، أي كما في البداية والنهاية ، والليل والنهار ، ... الخ ، والتغيير يحدث من

ضد إلى ضد، لذلك نجد أن (هيرقليطس) جاء بأفكار يصعب على من حوله الأخذ بها أو تصديقها، فقد عمل (هيرقليطس) على إبطال ورفض ثقافة عصره، مما أدّى إلى حدوث حالة انفصال واضحة بينه وبين المجتمع ؛ بسبب أفكاره التي جاءت مُنافية لأفكار الآخرين، مما دفعه إلى الاغتراب عنهم وعن ثقافة عصره ؛ بسبب حالة النبذ التي واجهها من قبل أبناء جنسه، ويمكن القول أن (هيرقليطس) يرى أن التحوّل والصيرورة الدائمة يُسيطران على الكون، وإن كل شيء يسيل ويتغيّر ويتبدّل، وإنه ليس في الوجود شيء ثابت، ومذهب امتزاج الأضداد جزء من فلسفة (هيرقليطس) لا يقل أهميّة عن مذهب التغيير الدائم، فالشيء الوحيد الأزلي في رأي (هيرقليطس) هو النار التي لا تخبو أبداً، أما التغيّر الدائم ذاته، فيحدث وفقاً لنظام يُسمّيه (هيرقليطس) بـ(ناموس الكون)، وكل ما هو ناه في هذه الدنيا خاضع لمجموعة من هذه النواميس التي يُطلق عليها اسم (القانون) أو(الكلمة)، ويتوصّل إلى التعبير عنها الحكيم المُتمرّس على ملاحظة الظاهرات، كما أن (هيرقليطس) يعتقد أن التغيير هو أساس كل شيء، وإن الاستقرار هو موت وعدم، إذ يُلخّص فلسفته بقوله " الأشياء في تغيّر مُتّصل" ، ويعتقد ان الحقيقة هي التغيير وان الدوام وهم، وكل شيء يحمل معه ضده، فالوجود والعدم موجودان معاً في كل شيء، فما من شيء الا وهو في حالة انتقال دائم، وان النار هي الجوهر الأول، ومنه نشأ الكون اذ ان (هيرقليطس) يشير إلى ظاهرة الحركة الدائمة للوجود في صيرورة مستمرة واقترح مفهوم (السنة الكبرى) التي تكرر إلى مالانهاية حسب قانون ذاتي ضروري على قاعدة : (انك لاتنزل النهر الواحد مرتين) وعلى افتراض ان الحقيقه تغير اثوابها دائماً فهي دعوة إلى ادراك التحول الدائم للوجود وهي غائية المستخلصه من نظرة للوجود في اصله واستحالة وتوالد الاشياء من اهم مأثر (هيراقليطس) في تاريخ الفكر عامة والجدل خاصة رؤيته بأن (الأشياء في تغير متصل) التي تلخص مذهبه في التغير والصيرورة التي صورها في صورة البحر(انت لا تنزل النهر الواحد مرتين، فأن مياهها جديدة تجري من حولك ابداً) وصورة النار (فأنها تحيي موت التراب، والهواء يحيي موت النار، والماء يحيي موت الهواء، والهواء يحيي موت الماء، فكل الاشياء تتحول للنار والنار لكل الاشياء كالسلع تستبدل بالذهب والذهب

يستبدل بالسلع)، ولهذا فأن فلسفة (هيراقليطس) ظلت تجد صداها في كثير من الفلسفات التالية لها وصولاً الى الفلسفة الحديثة والمعاصرة اذ افادت منه المادية الديالكتيكية والوجودية، حيث تتغنى به المادية بأعتبار (جدله المادي) مرجعاً روحياً لنظرية المادية الديالكتيكية، وعندما وضع (هيراقليطس) نظريته في الاضداد وعرض فكرته عن الصيرورة والتغير فأنه قد مهد الطريق لفكرة الديالكيتك حيث تتضح اهميته من خلال اثره في (افلاطون) من خلال عباراته المنتشرة في محاوراته مثل (ثياتيتوس) و (البرمنيدس) حيث ترد المحاورات منقولة بشكل مباشر على لسان (هيراقليطس) على نحو خاص فيما يخص الحركة والوجود والتغيير او يشكل نقداً لها على لسان سقراط (الافلاطوني) حتى قيل ان (هيراقليطس) هو معلم (افلاطون)، خاصة فيما يتعلق بحقيقة الوجود والصيرورة خاصة من ناحية قوله (ان كل شئ يصير) وقد وصفه (ارسطو) "بأنه المفكر العظيم الذي قال ان الوجود واللاوجود شيءٌ واحدٌ" ووصفه (ول ديورانت) بأنه "هيغل اليونان" مستنداً الى قول (هيغل) "لن تجد عبارة قالها هيراقليطس الا واحتضنتها في منطقي".

ديمقريطس (460 – 370 ق. م):

ولد في اليونان، اشتهر بأنه الفيلسوف الضاحك، ولم يتفوّق عليه أحد في الهندسة حتى المهندسين المصريين، ويؤكد (سقراط) أن (ديمقريطس) أخذ بنظريته الذرية من (لوقيبوس)، وأنه طوّر النظرية ووسّع تطبيقاتها، وقيل أنه من أغزر الفلاسفة إنتاجاً فيرى أن الصور تصدر بلا انقطاع عن الموضوع، وهي تتطاير في كل اتجاه بأعظم سرعة، وتخترق قنوات الإدراك الحسيّة، وتؤدي إلى إنتاج الإدراك الحسّي للموضوع، وتقوم فلسفته على أساس أن العالم مكوّن من جزأين، هما الملأ والفراغ، فالملأ ينقسم إلى ذرات دقيقة لا تُرى بالعين المجرّدة، مختلفة الشكل والحجم، غير مُتناهية العدد، أزليّة، وهي في حركة دائمة بسبب اختلاف أحجامها وأشكالها، تتشابك فيما بينها، وبأتحادها مع بعضها تكوّن صور موجودات الكون، وبفعل قوّة الضرورة تتغيّر الذرات وتفترق، ولقد جعل (ديمقريطس) عالم الذات عالم المعاني، فالذات هي من يطلق الصفات على العالم، وعليه فالصفات الجمالية ذاتية من صُنع البشر، فكل ما في الكون من

أشياء يتكوّن من ذرّات، والذرّات بحد ذاتها خالية من أي صفة كانت لا جميلة ولا قبيحة، ولا وجود للون الأحمر أو الأخضر في الذرّات، فالحقيقة هي عالم الفراغ، والملأ هو عالم لا يُدرك بالحس، إذ أن (ديمقريطس) أول من أعلن، من حيث الأصل، عن فكرة أن الفن يُعدّ احتذاء الطبيعة ؛ لأن تغيير الكائنات الحية، هي عملية تناسق الأضداد.

بروتوغوراس Protagoras (480 – 410 ق. م) :

سفسطائي إغريقي، تعلّم في أثينا وفرّ منها لاتهامه بالتشكيك في إمكان المعرفة اليقينية، صاحب العبارة المشهورة (الإنسان مقياس كل شيء)، أي أن الحق نسبي يختلف بأختلاف الأفراد، ولقد كان (بروتوغوراس) يؤمن بالتغيير الدائم، وكان يشك في المعرفة بوصفها معرفة كليّة موضوعية غير مُتأثّرة بالأفراد، إذ أنه من الممكن أن تختلف الأشياء بأختلاف الناظرين إليها، ويمكن القول أن (بروتوغوراس) أخذ عن (ديمقريطس) و (هيرقليطس) الاعتقاد بالصيرورة وعدم الاستقرار، وإننا نعلم كل ما نعلمه عن طريق الحواس، وإن كل إحساس لا يكون صحيحاً إلاّ في الوقت الذي يحين فيه، ولكل إنسان إحساسات خاصة مُتغيّرة، هي المقياس الوحيد الممكن للحقيقة، فالإنسان الفردي هو المقياس لكل شيء، فعلى السفسطائي أن يُعرض عن البحث العلمي الذي لا نفع فيه، ويكب على معالجة الفن الذي يُمكّن الإنسان من حمل غيره على ما يُريد أن يعتقده ليتسلّط بهذه الطريقة على عقله وشعوره، ويوجّه سلوكه وفقاً لرغائبه، وما هذا الفن إلاّ فن البلاغة ، كما أن ما يؤمن به (بروتوغوراس) يعمل اليوم بصورة فاعلة في فكر وفن ما بعد الحداثة، إذ تُشكّل اختلاف الرؤية إلى الأشياء وإحداث المعنى إحدى سمات التفكيك، فالقارئ، الفرد، الذات، يأتي إلى العمل الفني بأفق خاص به، هذا الأفق نسبي ومُتغيّر بتغيّر الزمن والتاريخ وتغيّر قيم الجماعة التي ينتمي إليها، ومن هذا نجد أن (بروتوغوراس) يؤكّد على أن كل شيء من الممكن أن يتعلّمه أو يعلمه الإنسان / الفنان، وليس هناك وجود لميول فطرية، فالإنسان يتعلّم كل شيء، وليس هناك حد لما يتعلّمه أو يعلمه في عمله الفني أو تذوّقه له وقد نفى (بروتوغوراس) أن يكون هنالك معيار عقلي مُتخيّل للجمال، بل أعلن أن الفن صادر عن ذات الفنان بدون أدنى تمثيل لأي حقيقة عقلية عليا ؛ لانتفاء هذه الأخيرة، فذكر أن الإنسان مقياس الأشياء جميعاً.

المصادر

المصادر باللغة العربية

1. الاعسم، باسم عبد الامير: المصطلح الفلسفي عند العرب، ط1، مكتبة الفكر العربي، بغداد، 1985.
2. مجموعة من العلماء الاكادميين السوفيت: الموسوعة الفلسفية الحديثة، ط2، بإشراف روزنتال يودين، ت: يوسف كرم / دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1982.
3. الرويلي، ميجان، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، 2000.
4. لوكاش، جورج، معنى الواقعية المعاصرة، ت، د. امين السيوطي، دار المعارف، مصر، 1971.
5. جويو، جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة د. سامي الدروبي، ط2، دار اليقضة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 1965.
6. سلامة، عادل: توظيف الوسائط التكنولوجية في التعليم، ط2، القاهرة، دار المعارف، 2000.
7. عجاج، صلاح عبد المحسن: اساليب استخدام التكنولوجيا في التدريس، القاهرة، جامعة القاهرة، 2001.
8. وضع لجنة من العلماء والاكادميين: الموسوعة الفلسفية، اشراف: روز نتال ويودين، ترجمة: سمير اكرم، مراجعة، صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت.
9. يغوت، سالم: فلسفة العلم المعاصر و مفهومها للواقع، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بيروت، 1987.
10. مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979.
11. عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، ط 1، ت: د. محمود علي، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996.

12. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1977.
13. مرسي الياد، المقدس والمدنس، ت:عبد الهادي عباس المحامي، دار المشرق، دمشق، 1988.
14. اندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفة، ط2، مج3، تعريب: خليل احمد خليل، منشورات عويدات، ، بيروت، 2001.
15. الكسندر دين: اسس الاخراج المسرحي، ت: سعدية غنيم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1975.
16. حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1980.
17. كارلسون، مارفن: فن الاداء مقدمة نقدية، ت د. منى سلام، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1999.
18. هتشنتون: معجم الأفكار والأعلام، ط1، تر: خليل راشد الجيوشي، دار الفارابي ، بيروت، 2007.
19. الشاروني، حبيب: فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2005.
20. عبد النور، جبور:المعجم الادبي، ط1، دار الملايين، بيروت، 1979.
21. بودين، ي روزنتال، الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، ط1، دار بيروت للنشر، بيروت، 1974.
22. تريفور، علم النفس التربوي، ت: موفق الحمداني، وحمدولي الكربولي، مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1979.
23. الموسى، خليل: المسرحية في الادب العربي الحديث، (تاريخ، تنظير، تحليل)، منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق، 1997.
24. التورجي، احمد خورشيد: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
25. إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، ط 3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

26. حكيم، راضي: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.
27. سانتيانا: الإحساس بالجمال، ت: محمد مصطفى بدوي، مشروع النشر المشترك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ب ت
28. مجموعة من الباحثين، الموسوعة العربية الميسره، بأشراف محمد شفيق غربال، دار الشعب ومؤسسة فرانكلن للطباعة والنشر القاهرة، 1959.
29. شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.
30. كريم، منى: الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1966.
31. فرانكفورت وآخرين: ما قبل الفلسفة ؛ الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى، ط2، ت: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
32. سلون، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، 1996.
33. الحمداني، إبراهيم محمود: مفهوم أفق التوقع، مجلة فواصل، ع (1)، بغداد، 2004.
34. رسول، رسول محمد: الحضور والتمركز، قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.
35. رياض، عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، ط1، القاهرة: دار النهضة العربية، 1973.
36. الماكري، محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: 1991.
37. محمد مندور: الأدب وفنونه، ط2، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1980.
38. كليفور، دليج: موسوعة المصطلح النقدي (المأساة)، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978.

39. محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1994.
40. محمد صلاح الدين مجاور، وفتحي الديب، المنهج المدرسي اسسة وتطبيقاتة التربوية، ط1، دار القلم، الكويت، 1967.
41. سعيد، سيد احمد، سيكولوجيا التعليم والتعلم، ط1، دار الجامعة للطباعة والنشر ، الإسكندرية، 1979.
42. الزعنون، نظيم أبو غالب: نظريات التعليم والتعلم، ط1، جامعة بيروت العربية، بيروت، 1989.
43. إبراهيم، علي عزوز: نظريات جديدة في التعلم، ط2، دار الاتحاد للطباعة والنشر، تونس، 1981.
44. منسي، حسن عمر: سيكولوجية التعليم والتعلّم، المكتبة الوطنية، ليبيا، 1991.
45. نورمان، جورج، أي: النظرية البنائية لبياجيه، نظريات التعلم، مكتبة آفاق، بغداد، 1987.
46. مايرخولد، فيسفولد: في الفن المسرحي، ج2، ترجمة: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، 1979.
47. وول ديورانت: قصة الحضارة، مج 1، ج 5، ت: زكي نجيب محمود، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1968.
48. فوبيون باورز: المسرح في الشرق، ت: احمد رضا محمد، م: محمود خليل النحاس، مركز الشارقة للابداع الفكري، دائرة الثقافة والاعلام بحكومة الشارقة، 2000.
49. بيبرآجيه توشاز: المسرح وقلق البشر، ت: سامية احمد اسعد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.
50. خليل، يوسف فؤاد ، بحث في فلسفة العمارة، دار المستقبل العربي ، القاهرة، 1992.
51. الشهال، رضوان: في الشعر والفن والجمال (عرض لمفهوم علمي في الشعر وقيمته الفنية الجمالية)، دار الاحد (البحيري اخوان) للطباعة والنشر، بيروت، 1961.

52. العايد، احمد واخرون: المعجم العربي الاساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1988.

53. سبيلا، محمد: مخاضات الحداثة (فلسفة الدين والكلام الجديد)، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2007.

54. سبيلا، محمد وعبد السلام بن عبد العالي: الفلسفة الحديثة، ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 1991.

55. عروس، سهيل: الحداثة من الايدولوجيا إلى المعرفة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2007.

56. فانتيمو، جياني: نهاية الحداثة (الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة 1987)، ت: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998.

57. كاي، نك: ما بعدالحداثية والفنون الادائية، ت: نهاد صليحة، ط2، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1999.

58. البكاري، كمال: ميتافيزيقيا الإرادة عند شوبنهاور، دار الفكر العربي للنشر، بيروت، ط1، 2000.

59. أليوث، الكسندر: آفاق الفن، ط1، م: جبرا إبراهيم جبرا، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2002.

60. امهز، محمود: التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط 1، بيروت، 1996.

61. البرت، هاكنس: موجز في تاريخ الثقافة الامريكية، ج 1، ترجمة: امين مرسي قنديل، المجلد 4، ب ت 0

62. برتليمي، جان: بحث في علم الجمال، ت: أنور عبد العزيز، م: نظمي لوقا، مؤسسة فرنكالين للطباعة والنشر، القاهرة – إلى نيويورك، 1970.

63. جعفر، عبد الوهاب: جذور الحداثة الاوربية في فلسفة (ديكارت وكانط)، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، 2001.

64. جلال، محمد: فن النحت الحديث، وكيف نتذوقه، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، الإمارات العربية المتحدة، ب ت.

65. سانتيانا: الإحساس الجمالي، ت: محمد مصطفى بدوي، مشروع النشر المشترك، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، ب ت.
66. سابلو، تونتاخوان: العمارة وتفسيرها، دراسة في المنظومة التعبيرية للعمارة، ت: سعاد عبد علي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996.
67. سولنيه، ف. ل:الرومانطيقية في الأدب الفرنسي، ت: احمد دمشقية، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1960.
68. سيرولا، موريس: الفن التكعيبي، ط1، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، 1983.
69. البزاز، عزام عبد السلام، التصميم حقائق وفرضيات، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1997.
70. بلخوخة، محمد الحبيب، ايجابيات العولمة وسلبياتها، في كتاب العولمة والهوية، اكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 1997.
71. دالالمبير، رولان، طريقة التحليل النفسي والعقيدة الفرويدية، ت: حافظ الجمالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، 1984.
72. درايفوس، اوبيدوبول رابينوف، ميشيل فوكو، سيرة فلسفية، ت جورج ابي صالح، مركز الانماء القومي، بيروت 1994.
73. دوفينو، جان، سوسيولوجيا الفن، ت هدى بركات، منشورات عويدات، بيروت، لبنان. د. ت.
74. دولوز، جيل، نيتشة والفلسفة، ت اسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.
75. الجادرجي، رفعت، حوار في بنيوية الفن العمارة، مطابع رايد الريس للكتاب، ط1، لندن، 1995.
76. الجرجاني، علي بن محمد الشريف، كتاب التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1996.
77. سانتيانا، جورج، الاحساس بالجمال، تخطيط لنظرية في علم الجمال، ت محمد مصطفى بدوي، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، د. ب.

78. ستروك، جون، البنيوية ومابعدها، ت د. محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد 206، الكويت، 1996.
79. سعيد، جلال الدين، فلسفة الجسد، دار امية للنشر، ط1، دمشق، 1992.
80. سليمان، حسن، الحركة في الفن والحياة، المؤسسة المعرفية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب المصري، القاهرة، د. ب.
81. سمث، ادوارد لوسي، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1995.
82. سوريو، اتيان، الجمالية عبر العصور، ميشال العاصي، منشورات عويدات، بيروت، 1982.
83. قنصوة، صلاح، نظرية القيم في الفكر المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
84. كاروج، ميشيل، اندرية بريتون والمعطيات الاساسية للحركة السريالية، ت الياس بديوي، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1973.
85. الكبيسي، محمد علي، ميشيل فوكو، تكنلوجيا الخطاب، تكنلوجيا السلطة، تكنلوجيا السيطرة على الجسد، دار سيراس، تونس، 993.
86. كروكشانك، جون، البيركامي وادي التمرد، تجلال العشري، دار الوطن العربي، د. ت.
87. كوبلر، جورج، نشأة الفنون الانسانية، ت عبد الله الناشف، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1965.
88. كورك، جاكوب، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ت ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، 1989.
89. حداد، زياد وحالد الحمزة، الفن الكرافيتي والمؤسسة الفنية، مجلة ابحاث اليرموك، سلسلة العلوم الانسانية والاجتماعية، (14) العدد (4)، الاردن، 1998.
90. حرب، علي، الحداثة ومابعد الحداثة، قلب السؤال وتغيير مفهوم الامكان، مجلة البحرين الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، المنامة، العدد 3، 2000.
91. دحدوح، د. محمد سعيد، العولمة واثرها على الثقافة، مجلة دراسات دولية، مركز الدراسات الدولية، بغداد، العدد 19 تشرين الأول 2002.

92. دريدا، جاك، الاستنطاق والتفكيك، حوار اجراه وقدم له كاظم جهاد، مجلة الكرمل، العدد 7، قبرص، 1995.

93. ده ميريديو، فلورانس (بول كلي) رسوم الأطفال واصول الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، سنة 12، العدد2، 1992.

94. ذياب، حمد حافظ، الحداثة ومابعد الحداثة، انحلال الحتمي واغراء الآخر، مجلة تروى، العدد (2)، سلطنة عمان، 2000.

95. راغون، ميشيل، عن اسلوب مابعد الحداثة، ت جميل حمودي، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد 4، السنة 12، بغداد، 1992.

96. الالوسي، جمال حسين: علم النفس العام، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية التربية، 1988.

97. باير، ديمون: تاريخ علم الجمال، ت: ميشال عاصي وميشال سلمان، ط1، بيروت، دار الاندلس، السويد، 2008.

98. بخضره، مونيس: تاريخ الوعي، مقاربات فلسفية حول جدلية ارتقاء الوعي بالواقع، ط1، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت، 2009.

99. الداهري، صالح حسن احمد وهيب مجيد الكبيسي: علم النفس العام، ط1، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، دار الكندي للنشر والتوزيع، الاردن.

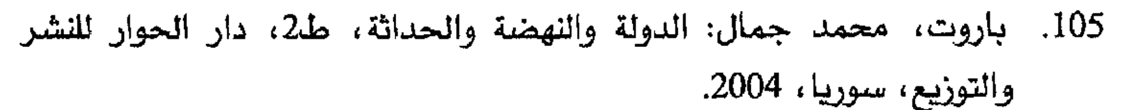
100. داود، عزيز حنا، وناظم هاشم العبيدي: علم النفس الشخصية، مطبعة التعليم العالي، الموصل، 1990.

101. سعيد، ابو طالب محمد: علم النفس الفني، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية فنون الجميلة، بغداد، 1990.

102. سليمان، عبد الرحمن سيد :معجم مصطلحات الاضطرابات السلوكية والانفعالية، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2007 .

103. أشبنغلر، أسوالد: تدهور الحضارة الغربية. ج1، ت: أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

104. اللقاني، احمد حسين: الوسائل التعليمية والمنهج، ط 1، سلسلة معالم تربوية، القاهرة، 1984.



105. باروت، محمد جمال: الدولة والنهضة والحداثة، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2004.
106. بودريارد، جان، المجتمع الاستهلاكي، دراسة في اساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه، تعريب، خليل احمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت ط1، 1995.
107. مجموعة كتاب، الموسوعة العربية الميسرة، اشراف محمد شفيق غربال ، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ط2، القاهرة، 1972.
108. إبراهيم، عبد الله: المركزية الغربية ؛ إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي في العربي، بيروت، ب ت.
109. بارت، رولان: مبادئ في علم الدلالة، تعريب: محمد البكري، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1996.
110. ثروة، يوسف عبد المسيح: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ط2، مكتبة النهضة، بغداد، 1985.
111. الجابر، عبد الرزاق مسلم: مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع، دار الكتب المصرية، بيروت، ب ت.
112. داسكال، مارسلو: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ت: حميد الحمداني وآخرون، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.
113. رسول، رسول محمد: الحضور والتمركز ؛ قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.
114. عبد الله، عادل: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، دمشق، ط1، 2000.
115. بريت، ر. ل: موسوعة المصطلح النقدي ، ت: عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979.
116. بريت، ر. ل: التصور والخيال، موسوعة المصطلحات النقدية، ت: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، 1977.
117. زياده، معن وآخرون: الموسوعة الفلسفية العربية، ط1، المجلد الأول والثاني، معهد الإنماء العربي، 1988.

118. زيفاتي، جورج: رحلات داخل الفلسفة الغربية، ط1، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1993.

119. سيرجيوس، وليم: القوى الخفية او ملكات العقل الباطن، المطبعة التجارية الحديثة، القاهرة، 1945.

120. الـزغبي، سمـير: نيتشـه (الفـن والـوهم وإبـداع الحيـاة)، دار التنـوير للطباعـة والنشر، بيروت، 2009.

121. مجموعة من كبار اللغويين العرب: المعجم العربي الاساس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، 1989.

122. زكي نجيب، محمود: شرق الفنان، وزارة الثقافة المصرية، المكتبة الثقافية، دار القلم، القاهرة، 1972

123. بروكر، بيتر: النقطة المتحولة، (اربعون عاما في استكشاف المسرح) ترجمة: فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، عالم المعرفة، الكويت، 2003

124. شلدون، تتشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة الآف سنة، ج1، ت: دريني خشبة، مكتبة الأدب، القاهرة، 1963.

123. جورج، تومس: اسخيلوس و . أثينا، ترجمة: صالح جواد كاظم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1975.

124. انطوان، آرتو: المسرح وقرينه، تر: سامية اسعد، ، دار الهنا للطباعة، القاهرة، 1972.

125. قاسم، بياتلي: دوائر المسرح، تجربة الاودن وانثروبولوجيا المسرح، ط1، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1998.

126. أريك، بينتلي: نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975.

127. عبد الغفور، نعمة: الاتجاهات المعاصرة في المسرح، وزارة الإعلام، مطبعة حداد، بغداد، 1971.

128. نصيف، جميل: نظرية المسرح الملحمي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.

129. هبنر، سيغمونت: جماليات فن الاخراج، تر: هناء عبدالفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1993.
130. هنجلف، ارنولدبيا: اللا معقول، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والفنون، سلسلة الكتب المترجمة (68)، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.
131. ايفانز، جيمس روس: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، تر: فاروق عبد القادر، : دار الفكر المعاصر، القاهرة، 1979.
132. إيلام، كير: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
133. إبراهيم، عبد الله : المطابقة والاختلاف، المركزية الغربية ، (إشكالية التكون والتمرد حول الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997 .
134. إبراهيم، نبيلة : القارئ في النص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1984.
135. أبو حويج، مروان سمير أبو مغلي: المدخل إلى علم النفس التربوي، دار البازوري، عمان، 2004 .
136. تاوريت بشير، سامية راجح: فلسفة النقد ألتفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، عمان، 2009 .
137. فرويد ، سيجموند: الأنا والهو، ت: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، القاهرة، 1977.
138. ويدز، نيكولاس: الاوهام البصرية، ترجمة: مي مظفر، دار المامؤن، بغداد، 1988.
139. ويلليك، رينيه: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1987.
140. جيمسون، فردريك: التحول الثقافي (كتابات مختارة في ما بعد الحداثة)، ت: محمد الجندي، مركز اللغات والترجمة، 1998.
141. جيبهارت، فولكر: تاريخ الفن الألماني، ط1، ت: علا عادل، المجلس الأعلى للثقافة والمشروع القومي للترجمة والنشر، القاهرة، 2005.

142. حرب، علي: نقد الحقيقة (النص والحقيقة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.

143. حسن، حسن محمد:الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج2، دار الفكر العربي، مصر، 1977.

144. الحلاق، محمد راتب: النص والممانعة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999.

145. حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة، الكويت، 1998 .

146. حنورة، مصري عبد الحميد: سيكولوجية التذوق الفني، إشراف: يوسف مراد، منشورات علم النفس التكاملي، دار المعارف والإرشاد القومي، دمشق، 1978.

147. حنا، عبود:الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1989.

148. خالد، عبد الكريم هلال: الاغتراب في الفن، ط1، منشورات جامعة قان، يونس، 1998.

149. خريسان، باسم علي: ما بعد الحداثة، دراسة في المشروع الثقافي الغربي، ط1، دار الفكر للنشر، دمشق، 2006.

150. الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي للفنون التشكيلية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998.

151. القيسي، عمران: غائية الفن في زمن المتغيرات المتسارعة عن الحداثة والموروث، دار الثقافة والنشر، الشارقة، 2003.

152. قطب، جمال: فلسفة الرؤية في التأثيرية والفن الحديث، دار مصر للطباعة، القاهرة، ب ت.

153. كروتشه، بندتو: المجمل في فلسفة الفن، ت: سامي ألدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947.

154. بلبل، فرحان: مراجعات في المسرح العربي (منذ النشاة حتى اليوم)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

155. بماومر، فرانكلين: الفكر الأوربي الحديث، (القرن السابع عشر)، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1987.

156. بن أحمد، يوسف: منظومة الحقيقة عند نيتشه، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، باريس، ع102، 1997.

157. بيطار، زينات: غواية الصورة، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت 1999.

158. تسرلسنكي. ن، ع: علاقة الفن بالجمال والواقع، ت: يوسف حلاف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1983.

159. حداد، زياد سالم وقاسم الحياني: النحت البنائي، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، الاردن، 1998.

160. شكير، عبد المجيد: الجماليات (بحث في المفهوم ومقاربة للتمظهرات والمتغيرات)، ط1، دار الطليعة الجديدة، دمشق، 2005.

161. صليحة، نهاد: المسرح بين الفن والفكر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1985.

المصادر بالغة الانكليزية:

1- Architectures" fourth Revis Enlarged Edition Academy Edition، London، 1984.
2- Jenk، "What is post – Modernism" ? paper given at aconfer on post modernism of North western University Evanston – Ellinois- oct.
3- John. A. Walker , Art since pop: London، Thames and Husdson1975 ،.
4- Johes، Tom، Doglas ; The art of light and color، van nostr and Rewhold company , New York 1972.
5- Johnston، Jill ; Afluxus funeral، Art in America، oct 1989.
6- The International Encyclopaedia of art creyston، press New York.
7- Third Edition ; Art today ; New york، An introduction to the fine and functional art.
8- Wheeler، D; Art since mid century 1945، to the present the vandawn press New York 1991.
9- -9Bure , John: contemporary American Sculpture (selection 2) withey museum of American – art , 1969 .
10- Hegel: "Difference des systems de Fitch etde Atlas de to philosophies" T, F, Paris, 1993.
11- Hisham ,Sharabi: Leneo portriarocat, ed. Mereure de, France, Paris, 1986.
12- P. portoghesi: postmodern , The Archi tecture of postindustrial Society , New York , 1992.

13- Patricia ,Waugh: post modernism: AReader , Edward Arnold , London , 1992 .
14- Crowther , paul , Post Modernism in the Visual Arts , in Post Modernism , AReader [ed. Thomas Decherty] Hemel Hem pstead , Harvester wheat sheaf , 1993.
15- Clerc، M، and Mallat، s، " The texture gradient equation for recovering shape from texture "، IEEE transactions on pattern Analysis and machine Inteuigence، 2002 .
16- Jones، Mick، " Graffiti - Expression of creativity in a legal way "، youth Centre Wollongong in this " Graffiti Art " session، as well as sources such as Jeff Freerl " crimes of style " 1993، Garland pullishing New York .
17- Sartre , the psychology of imaginator , New york: philosophical libray , 1998 .
18- See: Arthur , Kroker: to technology and the will culture of Nihism the Nietzgshe Martin Heidegger , University of Toronto press Canada , 2009 .
19- Shopenhauer , A (the world as will and idea) vol \ grent Britain by butlor and tanner led frome and London , 1957 .
20- Cevin , beyond modernism , essayson art from the 70s and 80s new york , harper and how publishers ,1988 .
21- Chandler , Alberet R ,: Beauty and Human nature N. Y , Appieton centary , 1939 .
22- Copper , Johnd. Measurement and analysis of behavioural , Columbus , Onio chates , emerrill , 1979 .
23- A. Butcher , phillip:Art fundamentals,ninth edition,puplished in Mc Graw-Hill Higher education Asivision of the McGraw-Hill compsnies-Ins,1221 Avenue of the Americas,Newyork, 2002 .
24- ADAMS,Laurie schneider: Art across time , published by McGraw – Lill, an imprint of the Mc Graw , 2002 .
25- Murphy,Richard w. and others: The world of Cezanne,seventh edition ,Time-Life Books Inc. ,U. S. A,1982 .
26- Ragghianti,Licia Collobi(and) others: The Metropolitan Museum of Art, Newsweek,INC. New York,1978 .
27- Wadley, Nicholas:Cezanne and his art,second edition,the Hamlyn publishing group ltd,England,1978 .
28- Clark,Kenneth:Looking At Pictures,fourth edition,John Murry, London, 1970 .
29- De Micheli,Mario:Cezanne,Grosset and Dunlap publishers, New York, 1978 .

30- kelly، julia ،and payne ،laura:essential of history of art ،parragon publishing .2002 ،
31- Leroy,cathrinklingsoltr: surrealism , printed VG Bild – kunst , Bomn , 2004.
32- Buchholz , Elkeelinda , and others:Essential Art The History of Western Art ,Herbert press , London , 2007 .
33- Bevlin , Marjore , Design Through Discovery , 3th , ed , New York: Rinahart and Winston , 1977.
34- Chistion , Norberg , Sehulz: Intentions in Archite cture , MIT Press , Massachuett , Institute of technology Cambridge , 1963.
35- Field J. V. : The Invention of Infinity: Mathematics and Art in the Renaissance , Published in United State by Oxford University Press, Inc. , New York, 1997.
36- Quinlan Terry , Seven Misunderstandings About Classical Architecture In Architecture Design And Academy Editions , London 1981 , P. xii-xiv.
37- David Bourdon , The Razedsites Of Carl Ander: A Sculptor Laid Low By The Brancusisyndrome , Art Forum , Vol. 2 , October , 1966 .
38- Gassiror. E. " An essay on man " University press , now Haven and London , 1969 .
39- Kellner , d: Jean baudrillard from Marxism to Postmodernism and beyond , cabridge: Polity press 1989 .
40- Der marck , van: George Segal , Harry N, Inc, Publishers , New york , 1997.
41- payne , Laura and Kelly & Dr Julia: Essentialy Histary of Art Queen Street House 14 Qeen Street Bath Ba1 the , uk,2002 .
42- V. Pikering, Jerry, Theater: ahistory of the art, west publishing company, new. York, 1978.
43- Kelly (Michael), Encyclopedia of Aesthetics, vo (4), Oxford University Press, August, New York 1998 .
44- A Fast Gulius , Body Langage , Pimted in Great Britain by Richardclag , 1970.
45- Bertrand Russell , History of Western Philosophy , London , 1969 .
46- Jean , Claude Margolin , Bachelard , Paris , Ed. du Seuil , 1974 .
47- ARNASAN, HH, ahistuory of Modern art , Painting, Sculpture, arcleitecture, pub: Thomase & hudson, grcal Brittain 1977 2nd edition .
48- Johnson, Itten, The art of Color, pub, van nostron, New Yourk, 1979 .
49- Stan Smith & ten holt, Hf, The artist's manual , pub: Mcdonald. E. L. , London 1980 Dictionary of grcal painters .

50- Read, Henbert The philosophy of Modem art fabier and faber , London 1951 .
51- Theodore ,Rausseru, Paul Gezzan,Fontana pocket library of greal artists, New yourk 1961 .
52- Jonathan finebrg: Art since 1940 Strategies, Ofbeing Laurence king ,2000.
53- Jurgen Habermas: Le discours philosophique do la Modernite. Tra , Gallimard. 1988
54- Kiev, lenitradition: Modernity-Modernism, some necessary explanation vol, 75. London, 1978.

السيرة الذاتية



الاء علي عبود الحاتمي

مواليد: 1981

ماجستير تربية فنية/كلية الفنون الجميلة/بابل

دكتوراه تربية فنية/ فلسفة

عضوة في نقابة الفنانين

من اهم الاصدارات:

- الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة.
- تكنولوجيا التعبير في تشكيل مابعد الحداثة.
- تعبيرية الاشياء بين المحاكاة والتذويت .
- مصطلحات واعلام الجزء الثاني .

معجم مصطلحات وأعلام

الجزء الثاني

الدكتورة
آلاء علي عبود الحاتمي

تقديم
د. ياسر عبد الصاحب البراك

مراجعة
سمير عبد المنعم القاسمي



الدار المنهجية
للنشر والتوزيع

معجم
مصطلحات
وأعلام



الدار المنهجية للنشر والتوزيع

عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري

تلفاكس: 4611169 6 962+

E-mail: info@Almanhajiah.com

ص. ب: 922762 عمان 11192 الأردن



9 789957 593513

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

معجم مصطلحات وأعلام

الجزء الثاني

معجم مصطلحات وأعلام

الجزء الثاني

الدكتورة
آلاء علي عبود الحاتمي

تقديم الدكتور
ياسر عبد الصاحب البراك

مراجعة
سمير عبد المنعم القاسمي

الطبعة الأولى
2015م - 1436هـ



الدار المنهجية
للنشر والتوزيع



رقم التصنيف:306

معجم مصطلحات وأعلام الجزء الثاني

د. آلاء علي عبود الحاتمي

الواصفات: // الثقافة // التراجم // المصطلحات //

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2014/10/4994)

ردمك ISBN 978-9957-593-51-3

عمان – شارع الملك حسين – مجمع الفحيص التجاري

هاتف: 4611169 6 962+ ص . ب 922762 عمان ـ 11192 الأردن

DAR ALMANHAJIAH Publishing - Distributing

Tel: + 962 6 4611169 P.O.Box: 922762 Amman 11192- Jordan

E-mail: info@almanhajiah.com

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿إِنَّآ أَنزَلْنَا عَلَيْكَ ٱلْكِتَٰبَ لِلنَّاسِ بِٱلْحَقِّ ۖ فَمَنِ
ٱهْتَدَىٰ فَلِنَفْسِهِۦ ۖ وَمَن ضَلَّ فَإِنَّمَا يَضِلُّ عَلَيْهَا ۖ وَمَآ
أَنتَ عَلَيْهِم بِوَكِيلٍ﴾

سورة الزمر: 41

الفهرس

الفهرس

الفهرس



تقدمة

لعل من نافلة القول ان هناك ثمة ضرورات تستدعي مواكبة الجديد ومتابعة الرؤى المغايرة لكافة الخطابات الفلسفية والفنية والبصرية ...الخ ، كون الفن وحقبه التاريخية الطويلة قد مر بتحولات مختلفة كثيرة على مر الازمنة افرزت كماً هائلاً من المفاهيم والرؤى والطروحات المستحدثة والمتعلقة بالتقنية والفلسفة والفن والمسرح ...الخ ، وجب على المؤلف قدر الامكان حصر الجزء الاكبر منها كي يتوفر للقاريء قدر وافر منها في مجالات عدة تخدم اغراض متنوعة .

ان المصطلحات والمفاهيم والتيارات لاتتوقف ومتابعتها مهمة اضطلع بها المعجم فطموحه لايدعي اكثر مما ينبغي له لان المؤلف اراد جراء ذلك ان يقدم مايستطيعه من عون الى المثقفين وعامة الباحثين في مجالات تشمل الفن والفلسفة في علم النفس والتربية في المسرح والادب ، اذ مازالت الحاجة قائمة الى نوع من الكتب والمعاجم يؤسس لمعرفة دقيقة ومنهجية في كافة العلوم الانسانية المعاصرة، لكن المؤلف لم يدرج كل شيء لاننا لسنا على يقين من اننا ادرجنا كل ماهو جدير بالاضاءة اضافة الى كثرة المفاهيم والمصطلحات التي من الصعب حصرها بجزء واحد او جزئين فما يضعه المؤلف بين يدي القاريء معجم مستخلص من مصادر عربية واجنبية يقصد من وراءها تنامي المثاقفة النقدية والفنية والفلسفية ...تعبيراً عن صورة اكثر اشراقاً لثقافة عربية حديثة.

لقد عمد المؤلف الى ان يكون الجزء الثاني مكملاً للجزء الاول بمصطلحات ومفاهيم مغايرة تنبعث من رؤية نقدية فكرية الغرض منها لا لتوصيل المعلومة بل لفهمها وتفسيرها وقراءتها فقد نجد في متن المعجم مرادفات لمصطلحات اراد المؤلف ايصالها الى القاريء كون المفاهيم لاتتوقف عن النزول الى ساحة الفكر ، والحاجة لازالت قائمة الى المتابعة وملاحقة الجديد وان كان بعضها معروفاً ومتداولاً.

ان هذا المعجم بجزئيه الاول والثاني يشتمل معلومات متنوعة لكنها لاتضاهي معاجم المؤلفين العظام بل مستمدة من طروحاتهم متنوعة الافكار،

أأمل لجميع القراء والمثقفين عظيم الموفقية ، واسأل الله العظيم ان اكون قد وفقت في اتمام هذا الجهد.

ومن اله التوفيق

2

مصطلحات وأعلام

الجزء الثاني

مصطلحات واعلام

الجزء الثاني

جورجياس (485 – 380 ق. م) Georgeis:

سفسطائي إغريقي قرر ثلاث قضايا، أولها: أن لا شيء موجود، وثانيها: أنه كان ثمّة شيء موجود فمعرفته مُحال، وثالثها: أن ذلك الشيء لو عرف لما استطاع عارفه نقل معرفته به إلى سواه، ومادامت المعرفة الموضوعية مُستحيلة فلا يبقى سوى فن الإقناع لتُقنع به من شئت، فقد سار على خطى (بروتوغوراس) وألّف كتاباً في الطبيعة وصل فيه إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها بالآتي: ليس ثمّة شيء موجود، ولئن كان ثمّة شيء فلا يمكننا معرفته، وإن توصلّنا إلى معرفته نظل عاجزين عن التعبير عن هذه المعرفة لغيرنا، وبظهور (جورجياس) تتجه السفسطائية نحو الشك، فتبلغ على يديه حدّاً من الأفكار لا يستقّر على حال، وقد بدأ بفكرة الوجود واستعمال (برهان الخلق) لبيان استحالة إثبات الوجود واللاوجود على سواء، أو ما كان مُركّباً منها، وانتهى من إنكاره للوجود إلى إنكار المعرفة بالحقيقة، وإنكار إمكانيّة نقلها باللغة إلى الآخرين؛ لأن اللغة لا يمكن أن تدل على حقيقة الوجود ولقد شك (جورجياس) بالعقل وحقائقه، ثمّ عاد ليُشكك بعالم الحس وحقائقه قائلاً: " إن إدراك أي شيء بالبصر لا يمكن نقله إلى الآخرين؛ لأن الكلام عاجز عن أن ينقل حقيقة المحسوسات لعدم قدرته على تمثيلها تماماً " كما يُعدّ (جورجياس) مُطوّر فلسفة الشك واللاإرادية العقلانية، فقد ربط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسيّة، وقد انطلق في تحليله إلى ثلاثة قضايا: 1. لاشيء واقعي، 2. وإذا كان الشيء واقعياً فإنه غير قابل للإدراك، 3. وإذا كان أي شيء قابل للإدراك فإنه يكون غير قابل للتعبير عنه لغوياً.

النظرية الحتمية البيئية Determinism:

يقر أصحاب هذه النظرية أن الإنسان يخضع بكل ما فيه للبيئة فهي التي تسيطر عليه وليس العكس كما يتردد ويشيع، فالبيئة بما فيها من مناخ معين وغطاء نباتي وحياة حيوانية تؤثر على الإنسان من مختلف الجوانب مثال على ذلك، تأثير البيئة على بنية جسم الإنسان، فإذا كان الإنسان يعيش في بيئة جبلية يكون تأثيرها بالإيجاب على تقوية عضلات الارجل، أما اذا كانت بحرية فهي تقوي عضلات اليدين، وقد أدى هذا التأثير المتباين والتناقض الواضح بين الشعوب وخاصة الأسيويين والأوربيين والذي أسترعى انتباه الفلاسفة منذ القدم الى ظهور (نظرية الحتمية) لتفسير هذا التناقض، ومن رواد هذه النظرية، (أرسطو، أبن خلدون)، (هيبوقراط Hippocrtes(460-370 ق.م).

ياوس:

احد رواد نظرية التلقي ابتدأ عمله من نقده للمنهجيات السابقة التي حُلل (النص) في ضوءها والتي غالباً ما كانت تغض النظر عن أحد أقطاب العملية التواصلية فيه (المتلقي)، فضلاً عن أنها غالباً ما كانت تهمل الجانب التأويلي وتكتفي بالوقوف ضمن حدود عملية تفسيره فقط، ويرى عوضاً عن ذلك بـ" إن الصيرورة التاريخية للأدب والفن لن توجد إلا من خلال أفعال ومنجزات المتلقين اللذين يشيدون تقاليده، بل الأمر أبعد من ذلك، فهم يستطيعوا أن يقوموا بالدور النشط المتمثل بالاستجابة لتقاليد ما وذلك من خلال إنتاج مؤلفات جديدة، اذ أعاد (ياوس) النظر في مقولة التاريخ، إذ أن التاريخ عند البنائيين هو التطور الداخلي للبنى، أما (ياوس) فقد وضع هذا التطور خارج البنية النصية، أي في السلسلة التاريخية للتلقي، وفي ضوء هذا التطور لتاريخ الفن يترجم مفهوم تاريخ التلقي من خلال مفهوم (أفق التوقع)، وتتألف الأنظمة المرجعية (لأفق التوقع) بحسب (ياوس) من ثلاثة عوامل رئيسة هي:

1. التجربة الرئيسة التي أكتسبها المتلقين عن الجنس الذي ينتمي إليه (النص).
2. شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها (ثيماتها) التي يفترض به معرفتها.

3. التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي.

كما طرح (ياوس) مفهوماً إجرائياً هاماً أطلق عليه (أفق التوقع)، إذ عدّه فضاءً يتم من خلاله بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل، ومما تجدر ملاحظته هو استخدام كل من (غادامير، هوسرل، وهيدجر) لهذا الأفق قبل (ياوس) مع تباين المسميات ، اذ ان (ياوس) يعرّف افق التوقع بأنه " نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع أي فرد افتراضي أن يواجه به أي نص، وأشار (ياوس) إلى أن مفهوم (تغيير الأفق) أو بناء (الأفق الجديد) يفرز مفهوماً ووعياً جديد يدعوه بالمسافة الجمالية، أي المسافة التي تفصل بين (التوقع) الموجود سلفاً والنص الجديد وعلى نحو يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، إذ يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السالفة مع معايير (النص) الجديد وهذا هو الأفق الذي على ضوءه تتحرك الانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف.

شارل لالو (Ch. Lalo 1877-1953):

يعد أحد مؤسسي الأستيتيكا الفرنسية الحديثة كفرع علمي يأخذ بالمعيارين الإمبيري والسوسيولوجي، ودرس (لالو) الفلسفة ثم قام بتعليمها في المدارس الفرنسية، وفي عام 1908 نال درجة الدكتوراه على دراستين كرسهما للأستيتيكا المعاصرة والموسيقى، وفي عام 1933 ترأس قسم الأستيتيكا في السوربون، وكانت حصيلته العلمية أكثر من خمسة عشر كتاباً صارت اليوم مصدراً موسوعياً لعلم الجمال، وترأس (لالو) الجمعية الفرنسية للأستيتيكا، ويرى أن كل عمل فني إنما هو عمل فريد لا يماثله أي عمل آخر ولكن هل التعبير بمثابة طراز واحد، ويرى"(هربرت ريد (معتمداً على دراسات)يونج (التي وضعت طرزاً متميزة بعضها عن بعض من النفس البشرية، "وجوب توقع طرز تعبيرية موازية لها، والنتيجة التي ترتب على ذلك أن كل طراز لا يكون طرازه التعبيري المميز واضحاً "، كما أنه يقسم في دراسة حول التعبير عند الطفل على نوعين: الأول موجه نحو غاية محددة، يهدف الى إشباع شهية الجوع، والآخر

حر، غرضه أظهار الوجدان كالسرور أو القلق أو الغضب، ومثاله الواضح هو اللعب، ويشير بقوله (لالو) "أن التعبير ليس شبيه بالحياة بالمرة في حين يعبر الفنان عن انفعالات هو يصنعها لا علاقة لها بحياته، وأحياناً نرى في أصعب الظروف وأقساها ينتج إبداعا وفناً عظيماً ولا علاقة له بالظروف الاجتماعية، ونجد فنوناً تعبيرية في غاية الإبداع لأناس يهتمون بالتفكير التأملي والفنتازي والميتافيزيقي وهذا لاعلاقة له بالحياة الواقعية بل بالتجربة الروحية فالفنان لا يقدم معادلاً موضوعياً ولكن يقدم بدائل مرئية محسوسة لتلك العوالم، فالفنان لا يستنتج ولا ينقل الموضوع بل يقدمه من خلال مرشحات عديدة بعلائق تشكيلية وجمالية وقد توحي لنا بعض الفعاليات الحركية للفنان على سطح اللوحة وكأن هناك حركة موازية لها في القوة وفي الاتجاه بداخل الفنان، ولكنها إيحاءات ليست الا.

القارئ (المتلقي) المحسوس Lecture Concert

مفهوم طرحه (ياوس) يتمتع بأستقلال خاص، ويوجد منفصلاً عن (النص)، ويقوم بتحقيقه عنوة، ونظراً لدوره هذا، فهو يثير إشكالات ثقافية عدة تتمثل بتجاوزه للشروط الذاتية والموضوعية التي خضع لها المبدع، وفي تقويضه لسلطة (النص) ورؤية المبدع الفنية، ويرى (ياوس) في هذا النوع من المتلقين جواباً عن علاقة (النص) بالمتلقي الذي يجب عليه أن يجيب على أسئلة (النص) وهو يحاوره من خلال تحديد الأفق الممكن والكائن أو القائم والمستجد، وبذلك يساهم كذات معرفية مستقلة في جدلية الإبداع الماضي والإنتاج الحاضر وفي تذويب المسافات بين الحسية الجمالية عبر المراحل التاريخية المتعاقبة.

القارئ (المتلقي) المستهدف أو (المقصود)

وهو فكرة المتلقي كما هي متبلورة لدى المبدع والتي تتباين أشكالها داخل (النص) والتي بإمكانها تحديد نوع المتلقي، وتوليد متلقي مثالي، ويمكنها أن ترتسم في ضوابط وقيم المتلقي المعاصر وهذا المفهوم يفصح بشكل ضمني ويثبت بأن هناك علاقة وطيدة بين شكل تقديم (النص) ومتلقيه، فضلاً عن ذلك فهو الذي يجسد تجربة المتلقي ويعطيها شكلها والذي لا يمكن تصوره إلا من خلال خصائص (النص) ذاته فحسب، وهناك أيضاً القارئ الحقيقي الذي يقرأ

(النص) وجهاً لوجه، والقارئ (المتلقي) العرضي الذي يفترضه المبدع ويمتلك بعض الخصائص الذوقية والقدرة على قراءة (النص)، والقارئ (المتلقي) المثالي الذي يؤيد (النص) ويوافق على ما جاء فيه .

القارئ المتلقي المخبر:

مفهوم طرحه (فيش) يتضمن شروطاً ثلاثة هي:

1. أن يمتلك طلاقة لغوية تتساوى واللغة التي كتب بها (النص) أي أن يوجد تكافؤ (فني / جمالي) بين طرفي الإرسال (النص / المتلقي) على أن لا يكون هذا التكافؤ متطابق أو متساوٍ كلياً.
2. أن يكون متمكناً من المعرفة الدلالية كما يجب أن يلم بمعرفة المجاميع القاموسية وبقية الإشكالات النصية.
3. أن يمتلك كفاءة أدبية (فنية / جمالية) أو قدرة قراءاتية.

حيث إنّ كل ما يقوم به هذا المتلقي هو استعراض كفاءته في الوصول إلى الفكرة النصية عبر اسلوب (النص) ذاته.

القارئ (المتلقي) الجامع أو (الافتراضي) Lecture Virtues

مفهوم طرحه (ريفاتير) يرى فيه قارئاً شاملاً يستدعيه (النص) في أعلى مستوياته وذلك لامتلاكه قدرة فائقة على استثمار المعطيات النصية لأقصى درجة إنتاجية ممكنة، إنه متلقي يجمع بين مختلف التلقيات ويستطيع اكتشاف الوقائع النصية المؤثرة والمساعدة على فهم البنيات المتبلورة عبر مجموعة ردود الأفعال المتعاقبة، لأن فعل التلقي يبدأ مع بدء المعالجة الاسلوبية لـ (النص) ومحاولة فك سننه ومعرفة سياقاته عبر حل تناقضاته المتتالية.

القارئ المتعاون Lecture Cooperate

مفهوم طرحه (إيكو) انطلاقاً من تصوره الخاص للدور الفعال الذي يؤديه المتلقي في تنشيط (النص) وجبر فراغاته، واستخلاص مقولاته واستشعار الفضاء التأويلي الذي هيأه مبدع (النص) للمتلقي وهو بهذا الوصف يرى (إيكو) في قارئه هذا مجموعة شروط أو عناصر تؤجج فعل التلقي وتحققه، أنه

عناصر التوفيق التي تنشأ نصياً والتي لابد أن تتحقق كي ينتقل (النص) إلى أفضل صورة جمالية ممكن أن تكون، إنه المتلقي الذي يستجيب لدواعي (النص) أياً كانت صريحة أم مضمرة.

بندتو كروتشه (1866-1952)Bedetto Croce:

فيلسوف مثالي يرى إن الفن هو تأثيرات حسية يتبعها تعبير خارجي وتبعاً لذلك يرفض التفرقة بين الشكل والمضمون، وان النشاط التعبيري لا يضاف إلى واقعة التأثيرات الحسية، وإنما تصاغ هذه التأثيرات وتتشكل بفعل النشاط التعبيري، وحقيقة الأمر أن (الروح) الفنية لا ترى الصورة على حدة، ولا نستشعر العاطفة على حدة، بل أنها تمزج الاثنين في وحدة منسقة هي (العمل الفني) وهنا يجب أن يقال أن الفن مضمون أو الفن صورة، مادام العمل الفني يعني أن المضمون قد اتخذ صورة، وان الصورة قد امتلأت بالمضمون، ومعنى هذا انه لابد للعاطفة في العمل الفني من أن تتخذ طابع الصورة، كما ولابد للصورة أن تتسم بصبغة العاطفة، وفي فلسفة (كروتشه) لماهية الفن، يحدد أو يورد اعتراضات أربعة نوجزها بأختصار كالآتي:

1. أن لا يكون الفن ظاهرة فيزياوية، أو واقعة طبيعية، وذلك يعني انه لا يمكن أن يكون الفن مساوياً للظواهر الطبيعية (الضوء، الصوت...الخ)، كما انه لا يمكن أن يحدد إلى مجموعة من الأشكال الرياضية، وفضلاً عن ذلك، فأنه لا يرى في الظاهرة الفنية واقعة قابلة للقياس، أو جسداً مادياً يقبل التجزئة، بل هو حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها وتجزئتها.
2. أن يكون الفن فعلاً نفعياً، يقصد الإنسان من ورائه إلى تحصيل لذة أو اجتناب الم، ولما كان الفن معرفة حدسية، فأنه يأبى أن يهبط به إلى مستوى الأفعال النفعية التي تدخل في نطاق الاهتمامات العملية، وبذلك فأنه يثور على كل النظريات التقليدية التي توحد بين الفن واللذة، أو المنفعة، وبالمقابل فأنه لا ينكر اهتماماتنا العملية قد تختلط في بعض الأحيان بأهتمامنا الجمالي، ولكنه لا يوافق على القول بأن (اللذة) هي

جوهر الاهتمام الجمالي، فأصحاب مذهب اللذة يرون أن الفن يشبع حاجات حسية وعقلية وأخلاقية، لكن (كروتشه) يلاحظ " أن هذا المذهب يفترض وجود ضرب من (التطابق) بين (الاهتمام الجمالي) و (الإحساس بالملائم)"، في حين أن هذا الإحساس مجرد عرض مصاحب للاهتمام الجمالي، ولان كان النشاط الفني مصحوباً باللذة، إلا أن اللذة في الواقع ظاهرة مشتركة يتقاسمها مع النشاط الفني غيره من ضروب النشاط الروحي، وهذا هو السبب في أن (كروتشه) يرفض تعريف الفن بالرجوع إلى مفهوم(اللذة) أو(المنفعة) أو"الإحساس بالملائم"

3. أن لا يكون فعلاً أخلاقياً، ولما كان الفن عند (كروتشه) فعلاً حدسياً أو معرفة حدسية فأنه استبعده عن دائرة العمل أو الإرادة، وتبعاً لذلك يقرر (كروتشه) انه إذا كانت (الإرادة الخيرة) هي قوام الإنسان الفاضل، فإنها ليست قوام الإنسان الفنان، والسبب في ذلك أن مقولة الأخلاقي لا تنطبق أصلاً على العمل الفني، ما دام من المستحيل الحكم على أية صورة بأنها مقبولة أو مرذولة أخلاقياً، فالفن تبعاً لذلك خارج تماماً عن نطاق الأخلاق، ومع ذلك، فأن الفنان من حيث هو إنسان ليس خارجاً عن سلطة الأخلاق.

4. أن يكون الفن مجرد معرفة تصويرية، ويتضح ذلك من خلال تميزه بين المعرفة الحدسية وبين المعرفة التصويرية، وتبعاً لذلك، يضع (كروتشه) الفن في مقابل العلم أو الفلسفة على اعتبار أن الأول منهما حدس، في حين أن الثاني تصور عقلي أو مفهوم يكشف لنا من الحقيقة المعقولة، ويضيف (كروتشه) في اعتراضه هذا، انه ليس من حقنا أن نتساءل عن مدى مصداقية ما يقدمه الفنان، من الناحية الميتافيزقية أو التاريخية، ذلك انه لو ميزنا الصواب من الخطأ لكنا بإزاء واقع مادي، في حين أن العمل الفني هو موضوع خالص لا يخضع للحكم، وطالما كان الخيال والفكر متمايزين، فسيضل الموضوع الجمالي صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات، دون أن يكون بالإمكان تحويلها إلى مفهوم كلي أو معرفة عقلية، كما يرى أن الحدس المحقق للصور الذهنية، أو

سلسلة من الصور تبدو فيها ظواهر الشيء المدرك، فالجمال منتمي للصور الباطنية أكثر من مظاهر الصور الخارجية التي هي في حقيقتها تجسيد للصور الباطنية، ويذهب ليقول: أن أصل الفن يكمن في القدرة على تكوين الصور الذهنية والفن يحكمه الخيال وثروته الصور الذهنية فقط، فالعمل الفني الجميل في نظر (كروتشه) هو العمل الذي يحقق وحدة بين الشكل والمضمون وبين الحدس والتعبير، فلا تكون الصورة جميلة بمجرد محاكاتها للجمال الطبيعي، (فكروتشه) يرى أن الجمال الفني أرقى من الجمال الطبيعي ذلك آن " الجمال الطبيعي ليس إلا تخميناً وحافزاً يتأثر الفنان به ويرده إلى حدس من حدوسه ويدركها بروحه ويضفي عليها قيمة ويكشف عن حقيقة الجمال فيها عن طريق الحدس والعاطفة والإحساس، فيشكل بذلك صورة خالصة تكون جميلة بقدر ما تكون نقية وقوية التعبير وبما أن نظرية (كروتشة) في الفن تقوم على اعتبار النشاط الفني حدساً تعبيرياً مستقلاً تماماً عن شتى الاعتبارات العملية، والاخلاقية، والتاريخية، والدينية... فإنه حينما يقرر أن (الفن للفن) لا يعني بذلك فقط الفن عن العلم والاقتصاد والأخلاق، إنما نظرية (كروتشة) تستند في استقلال الفن إلى مذهبه الفلسفي العام في تحديد لحظات الفكر الاربع للنشاط الروحي بصفة عامة: ألا وهي الفن أو الحدس، المنطق أو التصور، الاقتصاد أو المنفعة، والأخلاق أو الخير، وان كل مرحلة من هذه المراحل متوقفة على ما سبقها فيما عدا المرحلة الأولى (الفن للفن) لأنها غير مسبوقة بمرحلة أخرى يمكنها أن تعتمد عليها أي بمعنى أن الحدس التعبيري لدى (كروتشة) يتفرد بأستقلالية خاصة عن كل ما عداه من الأنشطة، من بين سائر مظاهر النشاط الروحي، بينما تكون جميع المراحل الاخرى متوقفة على ما سبقها، آذن فالمفهوم العقلي لا يمكن أن يقوم بدون الحدس أو العيان.

نظرية الاندماج:

هـذه النظريـة تفسـر ائـتلاف المكونـات الذاتيـة والموضـوعية في الموضـوع الجمـالي ووفقـاً لهـذه النظريـة فـأن الحالـة النفسـية للملاحـظ وخـواص الموضـوع وصفاته تكون في التحام أو اندماج، فالتوتر أو الاسترخاء اللذان نشعر بهما عند سماع لحن موسيقي أو مشاهدة لوحة يظهران كتوتر أو استرخاء للموضوع وافتتان بالموضوع وتصبح العناصر الشكلية والحسية للموضوع مندمجة مع رغبات ومشاعر المدرك، وتكون منفصلة فحسب عند تحليلها ودراستها، وعملية الاندماج هذه يمكن تفسيرها على نحو ملائم إذا أدركنا أن الموضوع الجمالي يرتبط فيه العالم الخارجي بالخيال الإبداعي إذ تتم عملية مركبة يسهم فيها الموضوع مع الذات، ولقد بدأت هذه النظرية عند (أفلوطين) وعبر عنها كبار الرومانتيكين مثل (كولردج ووردورث) وقد أحكمت صياغتها بواسطة (ديوي وبير).

ويلهام لايبنز (1716-1646) Gottfvied Wilhelm Leibniz:

فيلسوف ورياضي ومستشار سياسي ألماني، كتب عن المجموعات والأعداد والأصوات، وأشتُهِر بنظريته عن المونادات، القائلة بأنتظام كلّ شيء في الوجود بوصفه وحدة جزئية تنتظم في سياق وحدات اكبر هي المونادات القائمة في نظام كوني منسق، وقد قدّم هذا الطرح لعلماء اللغة فتحاً كبيراً من خلال دراسة الأنظمة اللغوية بوصفها وحدات جزئية تنتظم في سياق وحدات كلية، ويعد فيلسوف ألماني كان رياضياً وعالماً من الطراز الأول، أسهم بفكرة الطاقة الحركية في علم الميكانيكا، مذهبه الميتافيزيقي شائق على وجه الخصوص من حيث كونه مذهباً للنظريات المنطقيّة، أما مواقفه الأساسية فقد قامت على استدلالات مُستمدّة من العلم والمنطق والميتافيزيقيا فيُعدّ من الروّاد الذين أسسوا الحداثة الفلسفية على مبدأ العقلانية، أي المبدأ القائل (لكل شيء سبب معقول)، بمعنى أن الإنسان تحوّل من (مُتأمّل) للكون ومُعجب ببديع خلقه إلى مُنقّب عن أسراره، فصار يجدُّ فيه ويمدّه بمعرفة أسرار الموجودات، ويمنحه سلطة على الكون، ويستعيض به ألغاز الميتافيزيقي القديمة، ويعتقد (ليبنتز) أن العالم

أو الطبيعة في تجدد أزلي وحيويّة خالصة، فهو يرى أنه لاشيء في العالم يموت أو يفسد، لأن الأشياء تحيا في حياة وتطوّر ونمو، والطبيعة لا تنطوي إلاّ على ما هو حسّاس وحسّي، وكل ذرّة من المادة هي مجال لعالم من مخلوقات تفنى وتتحرّك دائماً، وإن الطبيعة لاشيء فيها يموت، ولاشيء فيها يحيا، وهذا يعني أن الذي ينتهي في الوجود يبتدئ فيه، ولكن في صورة أخرى أزليّة لا تموت، فـ" الميلاد تطوّر، والموت احتواء ونقصان، فلا يوجد ميلاد مُطلق ولا موت كامل بالمعنى الجامد لهما " ويمكن القول أن (ديمقريطس) كان يرى قبل (ليبنتز) أن العالم مكوّن من ذرات تسبح في عالم الخلاء، وهذه الذرات تتحرك ويطرأ عليها السكون، وهي تُمثّل وحدة قائمة بحدّ ذاتها، وتُعدّ المكوّن الأساسي لكل ما موجود في العالم، وما هو مُلاحظ هنا، أن الذرات تتحرّك وفق نظام المصادفة، بمعنى عدم وجود قوة كامنة في الذرات تدفعها إلى الحركة، كما أن هذه الذرات تمضي في حركة عشوائية في الخلاء، وبهذا فإنها تفتقر إلى الوحدة والانسجام الذي سيؤكّده (ليبنتز)، ويختلف به عن (ديمقريطس)، ذلك أن الطابع لذرات الأخير هو أنها مادية خالية من أيّة طاقة سوى طاقة التشكيل العشوائي، اما هذه الذرات عند (ليبنتز) فلها وحدة للقوة والنشاط والفعّالية، وهذه الوحدة تقترن بقوة حركية ديناميكية تبعث بها الاستقرار والحركة والدوام، ولمّا كان نسق (ليبنتز) الفلسفي يقوم على مبدأ الانسجام الأزلي، فقد ارتبط مذهبه الجمالي بأفكاره عن سبق التوافق وفكرة الانسجام الأزلي بين المونادات الروحية المُتميّزة، وبين شعورنا الباطني بهذه الحيويّة المُتدفّقة، وتأمّل الحيوية التي تُعمّر الكون، وتظهر فيما يبدو عليه من نور وإشراق يزداد وضوحاً وجلاءً، تكشف عن موضوعات إدراكاتنا عن طريق التفسير العلمي ، وهكذا نجد أن نظرية (ليبنتز) ترتكز في النهاية على الفكرة القائلة أن الجوهر إذا كان واحداً لا يمكن أن يكون له امتداد ؛ لأن الامتداد يوحي بالتعدد، ولا يمكن أن توصف به إلاّ مجموعة من الجواهر، ومن ذلك استدل على أن هناك جواهر كثيرة إلى حد لا مُتناهي، كل منها غير مُمتد، ومن ثمّ فهو لا مادي، وهو يُطلق على هذه الجواهر اسم الذرات الروحية التي تتسم بسمة أساسية، هي كونها نفوساً بمعنى عام لهذه الكلمة يرى (لايبنتز) أن الحقائق الأساسية في

الوجود ليست سوى مراكز للقوى ذات طبيعة روحية، وقد أطلق على هذه المراكز الروحية التي تمثل الحقائق النهائية في الوجود اسم (المونادات) ويقصد بها عناصر الأشياء أو الذرات، وهي جواهر بسيطة وغير ممتدة وغير مؤلفة من أجزاء مركبة، وأن الله يمثل الذرة الروحية العظمى وكل موناد ينزع إلى أن يدرك بوضوح وتميز، وحصوله على درجة أعلى من الإدراك يكون عن طريق اللذة، والمونادات على ثلاثة أنواع: الأولى أقلها مرتبة يسميها (لايبنتز "الانتلجيا Entelchy " وهي لا تشعر بالإدراكات ولا تتعقلها، والثانية فيسميها "النفس Soul" وهي تشعر بإدراكاتها ولكنها لا تتعقلها، أما الثالثة فيطلق عليها "النفس العاقلة Rational Soul" أو الروح Spirit وهي تشعر بأدراكاتها وتتعقلها في الوقت نفسه، وبرهن (لايبنتز) في طروحاته على حياة الأشياء في الطبيعة واستمرارها، لأنها لا تتقبل الأشياء الفاسدة أو التي لا تحتوي على أسباب الديمومة والحياة والعالم أو الطبيعة لديه هو مجال حياة دائمة وتجدد أزلي وحيوية خالصة، فهو يتصور أنه لا شيء في العالم يموت أو يفنى أو يفسد، لأن الأشياء تحيا في تطور ونمو، ولا تنطوي الطبيعة إلا على كل ما هو حسي وحي وقد لاقت آراء (لايبنتز) استحساناً عند (هوسرل) وخاصة ما يتعلق بالذات المفردة وما تتضمنه من وعي داخلي وما تملكه من حقيقة كلية، فأخذها وعمل على تطويرها في إطار جديد، لكنه في الوقت نفسه رفض ما يتصل منها بميتافيزيقيا هذه الذرات المفردة، مثل القول بالهندسة الإلهية وقانون الانسجام مما لا يتناسب مع أهداف الفينومينولوجيا، وقد جعل الموناد الواحد يشمل ضمنياً على موناد ثان يمثل الآخر، ليفسر بذلك عملية إدراك الغير، إذ يقول: إنني أستطيع أن أقوم في ذاتي أنا، ثمة أنا آخر، أو بطريقة أكثر جذرية في التعبير، أنا أستطيع أن أقوّم في (مونادي) (مونادا) أخرى وأن أدركها بعد ذلك على نحو دقيق بصفتها الآخر، ويترتب على هذا التعديل ظهور اختلاف جديد يكمن في إضافة (هوسرل) فكرة الاتصال بين المونادات، والتأثير المتبادل بينها، واصفاً إياه من ضمن الأسس الجوهرية لأفعال الشعور القصدية.

جان بياجيه Gean piaget:

ولد عام 1896 في سويسرا وتوفي عام (1980) له أكثر من أربعين كتابا تعني بالبحوث التي أجراها في مجال الأطفال ويعتبر من أهم الباحثين في النصف الثاني من القرن العشرين، إن الصورة الذهنية للأطفال في الدراسة التي قام بها (جان بياجة) قد ميزت صنفين رئيسين من الصور، وهي صور ثابتة، وصور ذات حركة، وطبيعة التصور التي تميز الاعمار التي تسبق السابعة والثامنة تميل الى أن تكون (ثابتة) أي مجرد صور مستنسخة، أما السنوات التالية فهي أكثر مرونة وتطور، فهو قادر على تقديم حركات وتحولات تتميز خصوصاً بقيمتها المستقبلية، وهذا التصور الأخير يشمل جانباً من جوانب المحرك أقوى من السابق ومن الممكن أن يتم تصوره على آنه محاكاة ذات صفة ذاتية ، كما يفترض (بياجيه) في مجال التعلم أنّ:

1. التعلم حالة من حالات التطور والتي هي بدورها عملية زيادة الوعي بالعلاقة القائمة بين ما يُعرف وما لا يُعرف.
2. الإدراك الحسي موجه من قبل عمليات عقلية وبالتالي فهو عملية خلق وإبداع، وليس مجرد تراكم آلي يتم دون تفكير، لذا فأنه يتطلب تنظيماً ذاتياً نشطاً على الدوام.
3. أخطاء التعلم لا تنتج في الغالب لعدم الانتباه بل لشكل أولي من التفكير الاستدلالي.
4. يتم التعلم القائم على المعنى حينما يزيل المتعلم تناقضاً أو تعارضاً بين التنبؤات والنتائج، فضلاً عن نفي وإلغاء مستويات فهم سابقة غير مكتملة امتلكها المتعلم .

النظرية الاختيارية Possibism :

وهي عكس النظرية الحتمية حيث تقر بإيجابية الإنسان لأنها تملكه أرادة فعالة مؤثرة ليس فيما يتخذه من قرارات في كل مجالات حياته وأنما له قوة كبيرة على بيئته أيضاً ، فترى أن الأنسان مخير، ومن مؤيدي هذه النظرية ،

(فيدال دي لابلاش- V.De.Lablache)، (لوسيان فيفر- L. Febver)، (وأسحق بومان- I. Boman).

الشكل Form :

هو مدرك بصري، إذ يستثار الإدراك البصري بواسطة منبه خارجي عن طريق الجهاز البصري (وهو العين)، فيستجيب العقل للاستثارة فيدرك المرئيات، وقد أكدت الدراسات السيكولوجية في مجال الادراك البصري، حيث ان إدراك الشكل ليس إدراكاً لمجموعة الأجزاء التي يتكون منها الشكل، بل هو إدراك عام، أي إدراك الشيء ككل، كما أكد هذا التلازم بين الشكل والمضمون (هيغل) فيقول ان: " محتوى الفن هو الفكرة التي تصاغ في محسوس "، كما ان عملية تضافرها في العمل الفني هي من أهم مقومات ثراء هذا العمل، والعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون تأتي من خلال إمكاناتهما في التطور، فالمضمون أساس التطور والشكل نمط وجود شيء من الأشياء، المضمون يحتوي الإمكانية الباطنية للتطور اللانهائي والشكل يعتمد عليه ويحدده، هذه العلاقة ليست بين إيجاب وسلب، إنما عملية فعلية تحدث نتيجة تفاعلهما كأمتداد مؤثر تأثيراً فاعلاً في التطور، ومن هنا يكون بناء العمل الفني يقوم على دعامتين أساسيتين: " عرض المضمون الذي يحمل في طياته الجوانب الفكرية في الموضوع والأفكار الرئيسية له ... وهو ما يجعل المضمون محدداً واضحاً وجلياً، ثم الشكل الذي يمثل الدعامة الثانية ويحيطها في تفاعل وتضافر مع المضمون.... "، لذا يستحيل فهم المضمون أو الشكل بمعزل عن الآخر فلا يمكن ان نفهم الشكل كبعد مستقل للعمل الفني لأنه سيكون مجرد عناصر مادية مجتمعة لا تمثل أي شيء وكذلك المضمون فأنه مجرد أفكار ليست لها دلالات ثابتة، والمضمون يحدد الشكل الذي يخدم الأفكار الكامنة فيه، والشكل الذي يقع الاختيار عليه لا يصل منفرداً، بل انه تجسيد وتعبير وأداة إيصال موظفة توظيفاً فنياً مفيداً، وبذلك تظهر أهمية الشكل، فالمضمون لا يستطيع ان يتفتح أو يتنفس أو يعثر على حياة له، ومن ثم يعجز عن إيصال محتوياته العقلية والفكرية والثقافية إلى الناس عبر العمل الفني، وبالإضافة إلى أهمية الشكل في إبراز المضمون الفكري

فأن للمضمون مكونات تعمل جنباً إلى جنب لتكون حجم المضمون ومن هذه المكونات: الفكرة وهي بالنسبة للفنان " الأساس الذي يبنى عليه العمل الفني.. إنها الهدف الذي قصد إليه الفنان وان انعدام الهدف الواضح عند الفنان يرجع إلى سطحية نظريته للعالم وعجزه عن الوصول إلى جوهر الواقع "، أما الموضوع: فهو المثير الخارجي بالنسبة للفنان والطريقة التي يظهر بها عمل الفنان إلى الوجود، ولا يوجد هناك معنى للموضوع إلا من خلال رؤى الفنان، إذ يرتقي الموضوع بفضل ما يضيفه عليه من رؤى ومواقف، والشكل تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها، فهو يدل على الطريقة التي تتخذ منها العناصر موضعها في العمل، كلٌ بالنسبة للآخر، وبالطريقة التي تؤثر بها كل منها بالآخر، ويعرف بأنه التركيبة المادية أو البناء الشكلي الذي يحدد المعنى الداخلي داخل إطاره أو سياجه، كما يعرف بأنه: " التركيب الذي يؤلف الأجزاء للكل من تعددية العناصر، ولهذا فأنه يمنح تلك العناصر قالبها المميز، وعرفه (ديوي): بأنه عملية تنظيم للعناصر المكونة أو الأجزاء المركبة، أما (آرنست فيشر) فيرى بأن الشكل: " هو تجميع للمادة بطريقة معينة، ترتيب معين لها، حالة نسبية من حالات استقرارها ".

الطلاقة fluency

" القدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار في وقت معين بحيث تستوفي شروطها المعينة " وتشير الى" القدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار الإبداعية"، وهي " القدرة على إنتاج اكبر عدد من الأفكار في وحدة زمنية ثابتة "، ويمكن القول بأنها " القدرة على إنتاج أكبر عدد من الأفكار ذات الدلالة "، وتدل الطلاقة على الخصوبة والسهولة التي يمكن منها توليد الأفكار "، وتؤكد على" قدرة الشخص على استدعاء اكبر عدد ممكن من الأفكار المناسبة لمشكلة معينة أو موقف مثير في فترة زمنية معينة " والطلاقة هي " الاستجابة الملائمة التي يطرحها المستجيب من أفراد عينة الدراسة في وقت محدد وفقاً لاختبار كل فورد المستخدم في البحث ".

نظرية الإلهام:

إن شذرات هذه النظرية نجدها عند (هوميروس وهراقليطس) إلا أن (أفلاطون) يعد المسؤول تاريخياً عن هذه النظرية واليه تنسب، فنظرية الإلهام أو العبقرية تفسر ميلاد العمل الفني أو عملية الخلق الفني بإرجاعها إلى نوع من الوحي أو الإلهام، ويرى (أفلاطون) إن الفن مصدره الهام أو وحي من عالم مثالي فائق للطبيعة، فالفن مصدر الإلهام الصادر عن ربات الفنون والفنان رجل ملهم يستلهم عمله الفني لا من عقل واع أو شعور ظاهر أو مجتمع معين أو تاريخ فن سابق أو حتى لا شعور دفين وانما هو يستلهم هذا من قوة إلهية عليا أو من وحي سماوي خارق أو هواجس سحرية منتهيا إلا إن العمل الفني لا يخرج عن كونه ثمرة لضرب من الإلهام أو الوحي الإلهي مؤكداً ان الفنان ما هو إلا إنسان موهوب احتضنته الآلهة، ولا يحمل رسالة هذا الإلهام إلا أفراد ذوي حس مرهف مشوب العاطفة، والعمل الفني وفقاً لنظرية الإلهام أو العبقرية يحدث فجأة ودون تدخل من عقل أو إرادة، فالفنان يشرق عليه الإلهام في ومضة وهذه الومضة لا تكترث بفكر أو إرادة، ويقول (نيتشه) " الفنان آسير في يد قوة عليا تسيطر عليه وتوجهه إلى غاياتها ".

النظرية العقلية:

لدى الفلاسفة العقليين أن العبقرية فعل يحققه عقل ناضج واع، فالنظرية العقلية ترى أن العمل الفني نتاج العقل ووليد الفكر وإنه فعل مستنير واع، يحققه عقل ناضج، ويقول (ديلاكروا) " أن الخلق الفني جهد وارادة ووعي، ولا تكفي الذاكرة أو الذكاء أو الخيال لإنتاج أي عمل فني بدون تدخل الجهد التكنيكي في تنظيم المادة الخام "، ومن أنصار النظرية العقلية (أرسطو 384 – 322 ق0م) و(كانت kant 1724 -1804) و (هيغل 1770 – 1831) (وشوبنهور Schopenhaur 1788 – 1860)، الذين أعطوا أهمية للعقل في تفسير العمل الفني، ويرى (أرسطو) إن العقل يتمثل في النفس العاقلة وهي قوة التفكير وان النفس البشرية ترتقي على باقي الكائنات الحية بالنفس العاقلة التي تفكر وتتصور

المعاني وبالتالي فإنها الجزء الوحيد الخالد من النفس، وبدون العقل الفعال في الجسم أي (العقل المبتكر) فأن الإنسان لن يكون خالداً.

المرونة flexibility:

أنها" القدرة على سرعة إنتاج أفكار تنتمي إلى أنواع مختلفة من الأفكار التي ترتبط بموقف معين"، كما انها القدرة على تغيير الحالة الذهنية بتغيير الموقف، وهي قدرة الفرد على إدراك الموقف من جوانبه المختلفة والاستجابة لكل منها حسب ما يقتضيه من حلول أو مقترحات بالتعديل أو الحذف أو الإضافة أو التفكيك وأعادة البناء في زمن اقل مما يستغرقه الآخرون فالمرونة تعني سهولة تحول أو سيولة المعلومات المختزنة في ذاكرة الفرد، وتشير المرونة الى الحل التباعدي للمشكلات تحت ظروف وفرة المعلومات وتتحدد كيفياً بأنواع الاستجابات التي تصدر عن المفحوص، وتشير الى قدرة الفرد على التحرر من القصور الذاتي والأفكار النمطية وتمكنه من الدوران حول العقبات الداخلية (المزاجية والعقلية) والخارجية (الاجتماعية والبيئية)".

الأصالة originality

أنها " القدرة على سرعة إنتاج أفكار تستوفي شروطاً معينة في موقف معين، كأن تكون أفكاراً نادرة من حيث وجهة النظر الإحصائية أو أفكارا ذات ارتباطات غير مباشرة وبعيدة عن الموقف المثير أو أن تتصف الأفكار بالمهارة وتشير الاصالة الى القدرة على إنتاج أفكار لا تردد إحصائياً بين المجموعة التي يكون الفرد عضواً فيها فهي قدرة الفرد على التجديد وإعراضه عن الإذعان للمألوف والمبتذل والمعتاد، أنها الشخص المبدع ذو تفكير أصيل أي أنه لا يكرر أفكار المحيطين به، فتكون الأفكار التي يولدها جديدة إذا ما حكمنا عليها في ضوء الأفكار التي تبرز عند الأشخاص الآخرين.

نظرية الحدس:

ممثل هذه النظرية (برجسون 1859- 1941 (الذي اعتمد في تفسيره للعبقرية على مفهومه الخاص للحدس، وما الحدس إلا عبارة عن " التخطيط

المتكامل الذي لا يقدم للفنان إلا مجرد إمكانيات، أما الانفعال فهو القوة الدافعة التي تدفع بهذا التخطيط نحو التحقق الفعلي في الواقع الذي يعيشه الفنان تبعاً لهويته وللمادة التي يعبر من خلالها "، والحدس هو منهج البرجسونية كما ان الحدس ليس عاطفة ولا إلهاماً أو جذاباً مشوشاً، ويرى(برجسون) إن جوهر العمل هو الانفعال ويعرف الانفعال بأنه " عاطفة في النفس " وان ثمة نوعين من الانفعال، انفعال سطحي وانفعال عميق، ووصف (برجسون)الانفعال السطحي بأنه انفعال تحت عقلي ينتج عن فكرة أو صورة متمثلة والانفعال العميق بأنه انفعال فوق عقلي وهو يكون مصدراً للصور والأخير وحده هو جوهر العمل في ميادين العلم والفن والحياة، ويرجع منشأ هذا الانفعال إلى اتحاد مباشر بين الفنان العبقري وبين الموضوع الذي يشغله، فإذا وقع هذا الاتحاد فأنه يتبلور في حدس كما أن بزوغ الحدس يكون مصاحباً لوقوع انفعال عميق.

العصاب NEUROSIS:

اضطراب وظيفي Functional Disorder دينامي– انفعالي وهو(نفس المنشأ) – ويتصف بأعراض عامة تؤدي إلى اضطرابات في العلاقة الشخصية وحالة عدم كفاية وعدم سعادة، وقد رأى (يونك) أن (فرويد) قد أخطأ عندما حصر مصدر العصاب في الاضطرابات الجنسية وعندما اختزل اللاشعور في الجنس المكبوت.

النظرية الاجتماعية (السوسيولوجية):

إن الفنان إنسان يعيش في مجتمع معين، يتطبع بطباع مجتمعه وأعرافه وقوانينه ولا يمكن إنكار دور المجتمع في صياغة شخصية الفنان وبناء نظرته الجمالية إلى الوجود، ومن هنا تنطلق النظرية الاجتماعية في تفسير العمل بإرجاعه إلى عوامل اجتماعية بحتة، وكان (تين H. Tain) (1828- 1893) أول المؤكدين لهذه النزعة الاجتماعية في الفن، من خلال نظريته التي يرجع فيها العمل الفني إلى عناصر محددة هي البيئة والعصر والجنس، فقال إن الفن وليد المجتمع ورفض الأحكام المعيارية وفكرة الفن للفن، ولا وجود عنده لمثل أعلى في الفن فالعمل قائم على المؤثرات الحضارية من جهة البيئة والجنس، وعلى ما متوفر

في المجتمع الحاضر أم كتراث فني عبر التاريخ من أساليب الصنعة والتقاليد الفنية، وعلى نوعية الوعي الجمالي السائد في عصر الفنان، أما الأصالة الفنية عند هذه المدرسة فتتمثل في مقدار ما يدخله الفنان على التراث الفني للمجتمع من تعديلات وتطويرات أو تأليفات لم تكن مدركة من قبل، رغم إنها مشتقة من كيان المجتمع.

النظرية التأثيرية

قامت تلك النظرية على توضيح تأثير الأضواء على الأجسام ومنهم (رنوار) و (مانيه) و (سيزان) عارضوا أصحاب المدرسة الاجتماعية وذهبوا إلى إن العمل الفني لا يمكن إن يفسر بالتأثيرات الاجتماعية أو بتراث الماضي وتيارات الحاضر، بل يرون إن أي عمل فني هو نسيج وحده ولا يشبه شيئاً آخر وهو يحمل طابع الفنان الخاص ثم إن الفنان حين يشرع في عمله لا يعلم مسبقاً إلى ماذا ستؤول أليه الصيغة النهائية للعمل، هذه الأسباب هي التي دعت التأثريين إلى معارضة الاجتماعين حيث رفضوا إدخال أي عنصر آخر خارجي في تحديد ماهية الابتكار وسر العبقرية التي تتجلى في العملية الفنية فالعمل الفني لا يتم الإ خلال الأداء الفني.

نظريات التحليل النفسي psycho –analysis theory:

تمثلت الأطر النظرية لنظريات التحليل النفسي في أفكار)سيجموند فرويد Siamund Freud 1865 – 1939) اذ يرتبط العمل الفني عند (فرويد) بالكبت والجنس والعصاب ويرى ان التسامي او الإعلاء sublimation هو العملية المؤدية مباشرة إلى العمل الفني، أي أن الدافع الجنسي يتم إعلاؤه عند كبته وصراعه مع جملة الضوابط والضغوط الاجتماعية ومن ثم يوجه هذا الدافع إلى دافعيه مقبولة اجتماعياً ثم يتسامى نحو أهداف ومواضع ذات قيمة اجتماعية إيجابية وبتعبير (فرويد) " إن القوة الدافعة للفنان هي نفس الصراعات التي تدفع أشخاصاً آخرين إلى العصاب "، أي إن الصراع هو منشأ عملية الابتكار والقوة آللا شعورية التي تؤدي إلى الإصابة بالعصاب، وان ما ينتجه الفنانون من أعمال فنية هو إشباع خيالي لرغبات لا شعورية شأنها شأن الأحلام، ولما كان للعصاب

في نظر (فرويد) مصدر عميق يكمن في صميم الحياة الباطنية العميقة للفرد، فأن للفن أيضاً أصلاً عميقاً يرتد إلى الحالات العاطفية والخبرات الواقعية آو الخيالية للطفولة ويرى (فرويد) في الفن وسيلة لتحقيق الرغبات في الخيال، تلك الرغبات التي أحبطها الواقع إما بالعوائق الخارجية آو بالمثبطات الأخلاقية.. والفن لدى (فرويد) هو منطقة وسيطة بين عالم الواقع الذي يحبط الرغبات وعالم الخيال الذي يحققها لذا جاء تأكيد (فرويد) على دور خبرات الطفولة في الإنتاج الابتكاري ويعتبر السلوك الابتكاري استمراراً وتعويضاً عن لعب الطفولة، وأما)يونك 1875 – 1961) فيعد من العلماء الذين تصدوا للكشف عن مصدر عملية الابتكار الفني وأوضح رأيه في طبيعتها في ضوء مصطلحاته السيكولوجية الثلاثة الطاقة الحيوية، والأنماط آو الأمزجة، واللاشعور الجمعي، وقد رأى (يونك) إن البحوث السيكولوجية إذا ما اتجهت إلى الفنان نفسه فلا يمكن إن تنجح وحدها في تفسير الابتكار، بل يجب أن تتجه إلى دراسة الأعمال الفنية نفسها لمعرفة خصائصها وفهم حقيقة الظاهرة الفنية من خلال الإنتاج الفني نفسه، فهو ينكر إن العمل الفني إنما يحدث نتيجة لضروب شتى معقدة من النشاط الشعوري الإرادي والنشاط اللاشعوري، وان الفن ليس نتاجاً شخصياً بل نشاط صادر عن الروح الجماعية آو الإنسان الجمعي، وبذا يتفق (يونك) مع (فرويد) في إن العمل هو جزء من اللاشعور ولكنه يقسم اللاشعور إلى فردي وجمعي والجمعي هو منبع الابتكار، وتسمى نظرية يونك في الابتكار بالإسقاط projection theory وتعني " العملية النفسية التي يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي نطلع عليها من أعماقه اللاشعورية إلى موضوعات خارجية يمكن إن يتاملها الآخرون "، ويرى (يونك) إن الفنان الأصيل، وبفضل الحدس الذي يتميز به بشكل فطري قادر على إدراك مضمون اللاشعور في اليقظة بينما لا يستطيع سائر الناس الإطلاع عليه إلا في بعض أحلام النوم ولان السلوك الابتكاري عند (يونك) تلقائي وليس موجهاً فأن الفنان المبتكر يشهد مضمون اللاشعور الجمعي آو إن هذا المضمون يكشف من تلقاء نفسه بحيث لا يتكلف الفنان الغوص فيه باحثاً في طبقاته العميقة عن ابتكاراته.

اللاشعور الفردي:

يخص الإنسان وحياته الخاصة ويبدأ منذ ولادته، أما اللاشعور الجمعي فهو يبدأ قبل حياة الفرد، حيث يرث الفرد هذا اللاشعور كما يرث لون العينين والشعر، ويضم الأساطير والمعتقدات الخاصة بأسلاف الفرد، وبمعنى ادق أن اللاشعور عند)يونج(Young قسمان: اللاشعور الفردي، واللاشعور الجمعي، وهو الأهم عند (يونك) Youngلأنه مصدر الإبداع في نظره، وهو يمثل مجموعة التجارب الإنسانية التى انحدرت إلينا من الأجداد والآباء، فكما نرث عن الآباء والأجداد صفات بيولوجية، نرث عنهم صفات نفسية أيضاً، والفنان هو القادر على استظهار هذه الصفات في أعماله الفنية، أما العاديون من الناس فيستظهرونها عن طريق الأحلام مثلاً، ومهمة اللاشعور الجمعي تعويضية؛ فحين تنهار رموز المجتمع الحية، وتتابع الأزمات الاجتماعية، يتحرك اللاشعور الجمعي لإعادة التوازن الجمعي، فمهمته تعويضية فاللاشعور الفردي يتصل بالإنسان نفسه وجماعي يتصل بالمجتمع، ومثلما يختزن الفرد في أناه الأعلى الكثير من الأشياء كذلك المجتمع يختزن في لا وعيه الجمعي الكثير من الأشياء التي تصبح عند إيقاظها وتحريكها واندفاعها وانطلاقها على ألسنة الأفراد أو أقلامهم جزءاً من التعبير عن وعي هذا المجتمع بذاته، والأدب يعبر عن هذا اللاشعور الجمعي، إضافة إلى تعبيره عن اللاوعي الفردي.

نظرية كاتل Cattell'S Theory :

يعد (كاتل) Cattel من الرواد الاوائل الذين بذلوا جهوداً كبيرة في تطور حركة القياس النفسي، فضلاً عن انه اول من استخدم مصطلح القياس النفسي، اماالسمة (Trait) من وجهة نظر (ريموند كاتل Reymond Cattle) من اكثر المفاهيم اهمية وهي جوهر السلوك الانساني وتشكل وحدة بناء الشخصية في نظريته، وقد ابدى (كاتل) اهتماماً خاصاً لعلاقة السمة بالمتغيرات النفسية الاخرى كونها بنياناً عقلياً مع عدم اهماله للمصاحبات الفيزيقية والفسيولوجية التي تكمن وراء السلوك واستهدف (كاتل) في نظريته حل المشكلات التي اعترضت (البورت Allport) وحدّت من قيمتها وافترض (كاتل Cattle) وجود (بنى) اساسية هي عمليات فيزيولوجية غير

معروفة على ما يظن تحدد الثوابت التي تلاحظ في الموقف المتخذ (الاتجاه) (Attitude) والفعل، وهذه السمات تعمل عند مختلف المستويات او الطبقات (Strata) ويبدأ (كاتل) بأخذ عينة من الصفات التي تصف سمات شائعة واختزال هذه السمات الى (200) سمة بعد حذف المرادفات ثم اجرى التحليل العاملي على درجات قدرت من (100) من الراشدين على اساس السمات وقد خلص (كاتل) الى ان النتائج تعود الى (42) سمة ثنائية القطب وقد هدف (كاتل) الى معرفة ما اذا كان بأستطاعته ان يحدد العوامل التي تم استخلاصها من درجات السمات الاثنين والاربعين وقد استخلص (كاتل)12 عاملاً الا انه لم يتمكن من التحقق منها الا بوجود عوامل متلائمة مع بعضها وبعد البحث الطويل والدؤوب عن معاملات الارتباط الايجابي خلص (كاتل) الى (16) عاملاً من العوامل الاولية يشمل كلاً منها بعداً لسمة ثنائية القطب ثم استنبط (كاتل) اختباراً على اساس السمات الستة عشر وهو استبيان عوامل الشخصية (16) واجريت عليه عدة تعديلات ووجد الاختبار بصيغتين هما (A - B) للراشدين المتعلمين بدرجة معقولة وصيغتين اخريتين لذوي الذخيرة الادنى من المفردات وصيغة (E) للراشدين بدرجة متعلم منخفضة وصيغة اخرى للاطفال، كما يعد (كاتل Cattell) السمة لبنة الشخصية وأن مفهوم السمة هو أهم مفهوم في نظريته ومعظم بحوثه في تحليل العوامل كانت عن سمات الشخصية، وأن ذلك البحث قد كشف العديد من أصناف السمات، إلا أن اهتمامه الكبير كان بعلاقة السمات بالمتغيرات النفسية الأخرى وكونها بنياناً عقلياً مع عدم اهماله للمصاحبات الفسيولوجية والفيزيقية التي تحرك السلوك، وركزت نظرية (كاتل) على حل مشكلة العدد الفائق من السمات، إذ بدأ (كاتل) تحقيقه بأنه توصل إلى 15 سمة أولية (مصدرية) واستناداً اليها تم أعداد عدد كبير من فقرات الاستبيانات ثم تم اعطاؤها إلى عدد كبير من المشتركين ولدى اخضاع درجاتهم للتحليل العاملي ظهرت (16) سمة مصدرية وقد تم استعمال هذه السمات لبناء استبيان عوامل الشخصية الستة عشر وقد صنف (كاتل Cattle) السمات (Traits) بأكثر من طريقة، من ابرزها التصنيفات الآتية:

1. من حيث الشمولية: قسمت السمات الى نوعين:

أ. سمات سطحية (Surface Traits):

وهـي اقـرب في طبيعتهـا الى السـمات المكتسـبة (Phenotypid Traits) عنـد (البورت Allport) وهي عبارة عن مجموعة من عناصر السمة (Trait Elements) التي تضم عدداً كبيراً من السمات تتجمع وتتألف وتتواتر معاً عند كثير من الافراد في ظروف مختلفة

ب. سمات مصدرية (Source Traits):

هـي اقـرب الى السـمات الوراثيـة (Geaotypical Traits) عنـد (البـورت Allport) وهي بمثابة محددات للسلوك الظاهري (Apperal Behavior) وتمثل ركائز ثابتة في تكوين الشخصية.

2. من حيث العمومية:

قسمت السمات الى نوعين:

أ. سمات عامة (Comemon Traits):

وهي سمات مشتركة تشيع عند افراد جماعة معينة في ظروف ثقافية متشابهة.

ب. سمات فريدة (Unique Traits):

وهي ما يتميز بها فرد معين دون غيره من الافراد.

3. من حيث النوعية:

قسمت السمات الى ثلاثة انواع:

أ. سمات القدرة (Ability Traits):

تعني طريقة استجابة الفرد لموقف معين تحقيقاً لاهداف معينة بما ينطوي ذلك عليه من تعقيدات.

ب. **سمات دينامية** (Dynamic Traits):

تتضمن الدوافع والميول والاتجاهات وتكوينات الانا (Ego) والانا الاعلى (Super Ego).

جـ. **سمات مزاجية** (Temperament Traits):

وهي أسس تكوينية تبدو في درجة السرعة والحركة والطاقة والمثابرة وتغطي مجموعة متنوعة من الاستجابات النوعية، ثم ركز (كاتل Cattle) على السمات المزاجية (Temperment Traits) او ما اسماها سمات الشخصية العامة (General Personality Traits) لان اهم اسهامات (كاتل) في الشخصية وقياسها قد تمركزت في هذا المجال في السمات العامة للشخصية هي:

A. الشيزوثيميا مقابل السيكاوثيميا (Affectothymia Versus Sizothymia):

B. الضعف العقلي مقابل الذكاء العام (General Intelligence Versus Mental Defect):

C. قوة الانا مقابل الانفعالية والعصابية (Egostrength Versus Emotional and Neuroticism)

E. السيطرة مقابل الخضوع (Dominance Versus Submissiveness):

F. المرح مقابل الاكتئاب (Surgency Versus Desurgency):

G.قوة الخلق او الانا الاعلى مقابل ضعف المعايير الداخلية

(Positive Super Ego Character Versus Dependent Character)

H. الاقدام مقابل الاحجام (Parmia Versus Threctia):

I.التخنث مقابل الخشونة (Premisa Versus Harria):

L. التوافق مقابل الشك (Protension Versus Alexia):

M. الواقعية مقابل الاستغراق في الخيال (Autia Versus Praxernia):

N. التبصر مقابل السذاجة (Shrewdness Versus Artlessness):

O. الثقـة بـالنفس مقابـل الشـعور بالـذنب (Guilt Proneness Versus Confidentadequacey):

Q1. المحافظة مقابل التحرر (Radicalism Versus Conservation):

Q2. الاكتفـاء الـذاتي مقابل الاعتمـاد علـى الجماعـة (Self Sufficiency Versus Group Depentency):

Q3. ضعف التكوين العاطفي نحو الذات مقابل قوة التكوين العاطفي نحو الذات

(High Self - Sentiment Formation Versus Poor Self - Gentiment Formation)

Q4. ضعف التوتر الدافعي مقابل قوة التوتر الدافعي

(Highergic Tension Versus Lowerginc Tension).

الشكلانية الروسية Russian Formulism

نوع مـن التحليـل الادبـي الـذي نشـأ في موسـكو كـردة فعـل لكـل مـا حـدث في روسيا، وقد اكدت الشكلانية على النماذج الشكلية للاصوات والكلمات بدلاً من موضوعات الادب كما انها اسهمت في تطور نظرية التلقي لان هذه الحركة ارتبطت في القرن العشرين بـ(النقد الجديد) وهو نقد لاقى رواج في الثلاثينيات والاربعينيات وامتد الى الخمسينيات ويركز على جمالية النص الادبي وارتبطت بالبنيوية، ومهدت لظهور جمالية التلقي وذلك عبر اهتمامها ببنية النص التكوينية، وتحليلها الدقيق لقافيته وشكله الشعري، فضلاً عن إسهامها بتوسيع مفهوم الشكل ليندرج فيه ومعه مفهوم الإدراك الجمالي بعدّها (النص) مجموعة من العناصر الفنية التي تحتاج إلى تفسير، إنّ ولع الشكلانيين بالتقنيات الفنية واهتمامهم المفرط بها دفعهم بالضرورة إلى عدّ (النص) استعمالاً خاصاً للغة، يمنحها تمييزاً واختلافاً عن اللغة العملية، إذ لا تمتلك اللغة الشعرية (الفنية) أي وظيفة على الإطلاق سوى أنها تحمل المتلقي على رؤية الموجودات والموضوعات رؤية مختلفة عن المعتاد، في حين تمتلك اللغة العملية وظيفة عادية هي وظيفة (تواصلية / اتصالية)، هذا من جانب، ومن جانب آخر، أثرّت (الشكلانية الروسية) على نظرية التلقي من خلال

مفاهيم ثلاث هي (الأداة والإدراك، التغريب، التطور الأدبي " الفني ")، إذ عدوا الأداة وسيلة للتحليل الفني تعمق وعي المتلقي بـ(النص) فهي التقنية التي تموضع البُنى النصية لتجعلها طيّعة الإدراك، ومن هنا تتأتى أهمية وحذاقة استخدامها الأداة الذي يتمحور وفقاً لعوامل ثلاث هي:

الأول: يتمثل في عدّ الأداة عنصراً شكلياً (أي آلية بناء النص) وعليه يرتبط مجالها بتكوين (النص) أكثر من ارتباطه بالمحتوى.

الثاني: إنّ الأداة تؤدي وظيفتها وراء خلفية معينة سواء أكانت اللغة تواصلية أم فنية.

الثالث: هي العنصر الذي يفعل ملء الفجوات بين (النص / المتلقي) جاعلة من (النص) شيء ذا قيمة وموضوعاً جمالياً بالأساس.

أما التغريب (خيبة التوقع) لدى الشكلانيين فيعني وجود انحراف عن المعيار يولد الدلالة الجمالية ويسجل الفروق الإيقاعية الناتجة من الفروق النحوية، فالشعر يمارس على اللغة العملية نوعاً من العنف المسيطر عليه، لكي يسلط انتباهنا إلى طبيعتها (البنائية / الجمالية)، لذا لم يولِ الشكلانيون اهتماماً مفرطاً بالمدركات الحسية قدر اهتمامهم بطبيعة الوسائل البلاغية التي تنتج أثر التغريب عن طريق الاقتطاعات الحاصلة في (النصوص) والتي تستحضر مدركات المتلقي فضلاً عن تجريدها من عادية التلقي ومألوفية التأويل، أما نظرية التطور لدى الشكلانيين فيمكننا اختصارها في آراء كلٍّ من (شكلوفسكي) و (تيتانوف)، إذ كان الأول يرى بأن المتغيرات الحاصلة في تاريخ الفن إنما تحدث عن طريق رفض الطرز الفنية القائمة وولادة طرُز جديدة، إذ يكون التوالد الجدلي للأشكال الجديدة محدداً بشكل عام، وفقاً لطبيعة تحولات تاريخ الفن ونشوء التيارات الفنية المتعاقبة، أما (تيتانوف) فيرى بأن التطور الفني يتم من خلال النقلات الفنية المفاجئة والصراعات فيما بينها، أي إحلال نظام فني محل آخر وهو الموضع الأول الذي يفترق فيه عن (شكلوفسكي) أما الموضع الآخر فهو فيما يتعلق بمفهوم (السائد)، أي تعيّن العناصر التي يُدفع بها إلى الصدارة في عمل ما أو حقبة ما، ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقب في التاريخ على أنها

إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة محل أخرى، ويجب ملاحظة أن هذه الأخيرة لا تنفى نهائياً من النوع، ولكنها تتراجع إلى الخلفية كي تعود، فتظهر في حلة جديدة ، ومن خلال هذه المحاور الثلاث أثّرت الشكلانية الروسية على نظرية التلقي أبلغ الأثر، إذ كان لضلال مفهوم التغريب أثراً واضحاً بنيت على أساسه نظرية التلقي العديد من طروحاتها، وقد طوّر (برخت) مفهوم التغريب من بعد الشكلانيين، إذ يرى بأنه " إذا كان الاندماج يصنع شيئاً اعتيادياً من حدثٍ خاص، فإن التغريب يصنع شيئاً خاصاً من حدث اعتيادي، وإن أكثر الحوادث ابتذالاً تعرّى من رتابتها حين تعرض عرضاً خاصاً، ومن ثمّ لا يعود الجمهور يلجأ إلى التاريخ من يومه الراهن بل يصبح اليوم الراهن تاريخاً.

ايزر:

احد رواد نظرية التلقي اذ انطلق كلٌّ من (ايزر) و (ياوس) من نقطة انطلاق واحدة وهي الاعتراض على المقاربة (البنيوية) التي أغلقت (النص) على ذاته، وأقصت دور المتلقي في إعادة بنائه من جديد، وشددا بالمقابل على أهمية فعل التلقي عبر وظيفتين في غاية الأهمية هما: تطور النوع الفني (النصي) وبناء المعنى، فالتلقي لدى (ايزر) نشاط ذاتي يلاحق أمبيبة المعنى الذي يشرحه الفهم والإدراك، وعليه غُيب المعنى الخفي والمحمول النهائي لـ(النص) عن الحضور طبقاً لجمالية القراءة لديه ' لذا كثّف (ايزر) جهوده حول فاعلية بناء المعنى وتفسير (النص) من جديد، وذلك من خلال افتراضه بأن (النص) ملغم بعدد من الفجوات التي تتطلب من المتلقي بأن يقوم بعدد من الإجراءات كيما يكون المعنى محققاً لأقصى غايات إنتاجه، وهو بذلك يفصح بشكل ضمني على أن (النص) يتضمن حتمية تشكل ركناً أساسياً في وجوده متموضعة فيما أطلق عليه بـ(القارئ الضمني) الذي شكل بُنية أساسية في نظريته، اذ استقى (ايزر) الكثير مما توصل إليه (انغاردن) في طروحاته ذات النزعة الظاهراتية، وعلى وجه التحديد فيما يتعلق بتحويل الموضوع (النص) إلى وجود ملموس أو ملئ الفجوات النصية بغية استكمال تلك التي أسماها (أنغاردن) بـ(الفجوة اللامحددة)، والتي عدّها (ايزر) شاغراً في النظام الكلي لـ(النص)، هذا من جانب، ومن جانب آخر، حاول

تطوير آراء (انغاردن) وبالذات فيما يخص اتجاه القراءة لديه، والتي كانت تتخذ خط سير واحد لدى (انغاردن) من (النص) إلى المتلقي، وليست علاقة ذات اتجاهين (نص / متلقي) الأمر الذي يجعل منها مجرد عملية إكمال أو ملئ دون أن يكون للمتلقي دوراً تفاعلياً مع (النص)، وعلى خلاف ذلك أسبغ (ايزر) على القراءة (التلقي) صفة جدلية مستمرة تعمل على المحور الزمني والفضائي لإعادة تنظيم أجزاء (النص) مع بعضها البعض وعلى مستويات متنوعة من التماسك، وبكل الأحوال أتفق الاثنان على أن (النص) مؤلف من خطط ينبغي على المتلقي أن يستغلها، ولذلك أصبحت عملية التلقي وفقاً لطرح (ايزر) هذا قراءة جدلية بين أضواء الماضي وتوقعات المستقبل، تنبع من التفاعل المشترك بين النص والمتلقي، واخذ يطوّر (ايزر) فلسفة ظواهرية مصاحبة (لوجهة النظر الجوالة) والتي تدلل على الآلية التي يكون بها المتلقي حاضراً في (النص)، متجاوزاً لأي علاقة خارجية، ذلك أن خاصية القراءة – بحسب (ايزر) – هي أن يتم فيها إدراك (النص) من الداخل ولفهم الدور الذي تؤديه (وجهة النظر الجوالة) يجب أن نرتد إلى ما أطلق عليه (ايزر) (جدلية التوقع والذاكرة) التي تزود المتلقي بالمعلومات عند قراءة (النص) والتي يمضي فيها على نحو متصل في تقويم الأحداث وإدراكها وفقاً لتوقعاته المستقبلية، مستنداً في ذلك إلى أساس من خلفية الماضي، وما أن يصادفه تغيّر غير متوقع حتى يُسارع في تعديل توقعاته وفقاً لهذا الحدث، وبالتالي يقوم بإعادة تفسير المعنى الذي أسبغه على ما سبق وقوعه، لذا فإن (وجهة النظر الجوالة) تمنح المتلقي حرية التنقل عبر (النص) كاشفاً بذلك عن تعدد المنظورات التي يترابط بعضها مع بعض والتي تعدل كلما حدث انتقال من حدث إلى آخر، وذلك من خلال إسباغه لعملية التفاعل الحاصلة أثناء التلقي بصبغة جدلية ذات طابع تطوري، وعلى سبيل المثال طرحه (جدلية التوقع و الذاكرة) التي تزود بالمعلومات أثناء القراءة وما ينتج عنها من انتقال المتلقي إلى مستوى أعلى من الإدراك وبالتالي مستوى أعلى من التأويل وتراكم الخبرات وهو هنا يبدو قريباً من مقولة (جون ديوي) في أن (الفن خبرة).

القارئ (المتلقي) الضمني (Lecture Implicit)

مصطلح نقدي أطلقه (وولف جانج آيزر)، للإشارة إلى بيان إمكانية النص في خلق قارئة بنفسه، ويرقى هذا القارئ إلى القيام ببعض التعديلات الداخلية في النص لكي يتم استيعاب الدلالات التي يقدمها النص في عملية القراءة، ويمثل كل الاستعدادات المسبقة التي يستلزم وجودها في أي (نص) كي يمارس سلطته في التأثير على المتلقي وهو بهذا الوصف (بنية نصية) تتطلع إلى حضور متلقي ما دون تحديده بالضرورة، إن هذا المفهوم يضع خطة مسبقة للدور الذي يجب أن يقوم به كل متلقي على حدة، ويتضح ذلك عندما تبدو النصوص وكأنها تسعى إلى تجاهل متلقيها أو أنها تستثنيه وليس للمتلقي الضمني وجوداً حقيقياً، أنه يجسد التوجيهات الداخلية لـ (نص) التخييل كيما يتيح له أن يُقرأ، أي أنه تصور يضع المتلقي و(النص) وجهاً لوجه، لينضج فعل التلقي عبر استجابات فنية جمالية نصية يحوّل مفهوم (القارئ الضمني) فعل التلقي إلى بنية نصية، ناتجة عن علاقة جدلية حوارية بين (النص / المتلقي) وعلى نحو تتحقق معه أهمية وحقيقة الاستجابات (الفنية / الجمالية) التي يتخيلها أو يثيرها فعل التلقي النصي، وهو بهذا الوصف يعيد للمعنى اكتماله في كل تلقي عبر فعل التأويل الذي يلاحق المعنى الذي تفرزه قوى المتلقي الإدراكية عبر سعيها في سد الثغرات وتكوين وحدات (جشتالتية) تأويلية جديدة، وأصحاب هذه النظرية لا يشرحون النص وإنما يشرحون الآثار التي يخلقها النص في القارئ، والمتلقي طرف ملازم للنص يتبادل معه علاقة التأثير والتأثر، فالتفاعل قائم بين النص والمتلقي، والمتلقي هو الذي تقوم عليه نظرية الوقع الجمالي التي لايمكن أن تتحقق خارج فعل القراءة أي خارج التلقي وأية نظرية تختص بالنصوص الأدبية فإنها لا تتخلى عن القارئ، فهو نظام مرجعي للنص، وهذا القارئ عند أصحاب هذه النظرية هو القارئ الضمني وهذا القارئ ليس له وجود حقيقي ولكنه يجسد التوجيهات الداخلية للنص، فالقارئ الضمني ليس معروفاً في اختبار ما، بل هو مسجل في النص بذاته، ولا يصبح للنص حقيقة إلا إذا قرأ في شروط وقام القارئ ب،ستخلاص ما في النص من معاني وصور ذهنية فكأنه يعيد بناء المعنى من جديد والقارئ له دور في فهم الأدب، بعد أن يتخلص من الدلالات المثالية الصرفة أو الواقعية الصرفة،

فهو يسعى إلى الإمساك بالتصورات العامة التي تجعل من الملفوظ ما يحقق استجابات مستمرة لتجربته ويضعه في دائرة التواصل، ولذلك فأن القارئ الضمني ليس شخصاً خيالياً مدرج داخل النص ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، وهذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل، لذلك فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيان استدعاء الاستجابة للنص.

نظرية السطوح

صاحب هذه النظرية هو (برال Prall)، وفيها يرى بأن الموضوعات الجمالية تتمثل بالألوان والأصوات والملمس وما شابهها من موضوعات الحس، وأن الجمال – الذي تمثل العناصر السابقة أحد ركائزه – هو الذي يدرك مباشرة بالإحساس، وطبيعة التمتع بالموضوع الجمالي تتم عن طريق إدراك (النص)، وإن النظر إلى الشيء لذاته فحسب هو الركيزة التي تُقام عليها التجربة الجمالية بأن المتلقي يحكم على الموضوع الجمالي على وفق ما يدركه فيه، أو بالأحرى ينظر إليه ويستمتع به لذاته فحسب، وإن الموضوع الجمالي (النص) يأسر حواس المتلقي دون أن يكون برهاناً على شيء أو إثباتاً لقضية بعينها، وبذا تكون قيمة العمل الفني موجودة فيه ومنبثقة منه، ولا تعزى لسمات محددة يتقرر في ضوئها مدى جودته وقيمته.

ادوارد لي ثورندايك Edward lee thorndike:

عالم نفس توصل إلى استنتاج مفاده أن التعلم لا يتم إلا عبر محاولات عديدة تُقصى فيها الاحتمالات الفاشلة إلى أن تثبت الاستجابة الصحيحة التي تؤدي الغرض من الموقف التعليمي، وبذلك فإن كفاءة المتلقي في قراءة (النصوص) لا تبنى إلا عبر سلسلة قراءات متوالية ذات آليات متباينة، بمعنى آخر ليس بالضرورة أن يستخدم المتلقي آلية واحدة في كل قراءاته، أو أن يكتفي بقراءة جنس (جمالي) محدد إزاء مختلف التيارات الجمالية الحديثة، وبهذا الوصف يتخذ فعل التلقي طابع جدلي ذو مستويات متباينة له فضاءاته وتشظياته، وبما يسمح للمتلقي بكسر نمطية الارتباط - بينه وبين (النص) - المحدودة الأفق وصولاً إلى

استجابة جمالية ترقى في تساميها تماشياً مع تنامي المعنى، وقد وضع (ثورندايك) مفاهيم عدة للتعلم نوجزها بالاتي:

الارتباط: ينص على أنّ كل العمليات العقلية تُنتج عبر توظيف الارتباطات الموروثة والمكتسبة بين المواقف والاستجابة لها.

الاستجابات: سلسلة ردود فعل ظاهر -بما فيها الصور والأفكار- نتيجة لمؤثر ما.

الإثارة: يحمل هذا المفهوم معنيان:

أ. وجود عامل خارجي يتعرض له المتعلم.

ب. أي تغير في سلوك الفرد يعزى لوجود مؤثر خارجي.

الاستعداد: أي خصائص ظروف عملية التعلم، إذ قد تعزز الاستجابة أو العكس.

النظرية الترابطية Connectionism:

ترعرعت هذه النظرية ضمن المذهب الترابطي مدعومة بحملة من الدراسات التجريبية، وابرز مؤيدي هذه النظرية ممثلها (ج. مالتزمان j.maltzman)، و(ميدنك Mednik) اللذان يريان في الابتكار تنظيماً للعناصر المترابطة في تراكيب جديدة متطابقة مع المقتضيات الخاصة أو تمثيلاً لمنفعة ما وبقدر ما تكون العناصر الجديدة الداخلة في التركيب اكثر تباعداً الواحد عن الآخر بقدر ما يكون الحل اكثر ابتكاراً، كما إن معيار التقويم في هذا التركيب هو الأصالة، والتواتر الإحصائي للترابطات، قال (اندريه بريتون A. Breton) إن جزءاً هاماً من الأصالة يتمثل في القدرة على إطلاق الأفكار من الوقائع المتمايزة المتجاورة وهذا القول بأعتماد الابتكار على عملية تكوين تداعيات أو ترابطات من الخبرة السابقة وتحويلها إلى تكوينات وتركيبات جديدة وجد أصداء له عند بعض الباحثين الذين اقترحوا استخدام مبادئ النظرية الترابطية في تفسير السلوك الابتكاري، كما يرى (ميدنك) الأصالة بأنها " ربط بين اثنين آو أكثر من العناصر التي لم تكن مرتبطة من قبل من اجل تحقيق هدف معين، " ويرى (ميدنك) إن الابتكار يشتمل على تكوين روابط بين المنبهات والاستنتاجات

ولكـن مـا يميـز هـذه الـروابط هـو إنهـا تـتم بطريقـة غـير مـألوفـة فـالمنبهـات تـربط بأستجابات لا تتعلق بها إلى حد كبير، فالربط بين جوانب البيئة يتعلق هنا أكثر بالجوانـب الـتي لا تـرتبط بـالخبرة، كمـا إن النظريـة الترابطيـة تعتـبر الفكـر المبتكـر سلسـلة مـن الأفكـار آو سلسـلة مـن المـؤثرات والاسـتجابات أو مجموعـة مترابطة من عناصر السلوك والطريقة في دراسة القوانين التي تنظم التفكير إنما هو بفهم القوانين التي تسيطر على تتابع الأفكار. والفكرة إنما هي من رواسب الإدراك الذهني في العقل وترتبط الأفكـار مع بعضـها، والعـادة والخبرة الماضية والتكـرار بـدلاً مـن الاسـتدلال الـذهني هـي الـتي تعتـبر العوامـل الأساسـية في التفكير، وفي هـذا النظـام فـأن الأفكـار الجديـدة إنمـا هـي ارتباطـات لأفكـار قديمـة، وتعـود جـذور النظريـة الارتباطيـة إلى طروحـات (أرسـطو) حـول ارتبـاط الأفكار المسند إلى (التشابه، التضاد، الاقتران) ولقد بنيت النظريات الترابطية طروحاتها انطلاقاً من الفكرة التي ترى في أي فعالية وجود:

أ. فعل يؤثر على الفرد (منبه).

ب. رد فعل يقوم به إزاء هذا الموقف (الاستجابة).

ج. ارتباط بين ذلك الموقف ورد الفعل إزاءه (تفاعل)، إذ يعرف هـذا الارتبـاط بأسـم ارتبـاط (المنبـه والرجـع)، إذ يمكـن أن يكـون المنبـه (مرئيـاً، صوتياً... الخ).

المدرسة الترابطية(Associationism School):

وهي مدرسة ترى أن السلوك سلسلة متصلة من العمليات العقلية المترابطة، و ذلك فإن الحياة العقلية ليست عناصر مستقلة، فالتصرفات العقلية تحدث في ضوء ترابط المكونات العقلية وهـذه قد تكـون أفكـار أو صـور ذهنية أو سـلوك حركـي أو حسـي، وفي ضـوء قـانون الترابـط سـواء أكـان اقـتران في المكـان أو الزمان فإن حدوث شيئين في آن واحـد أو مكـان واحـد يترتـب علـى ذلـك اسـتدعاء واحد منهما إذا أثير الآخر، فأنت إذا تذكرت مدينة نيويورك فإنـه يـرد إلى ذهنك تمثال الحرية والعكس صحيح، وقيمة هـذه المدرسـة أن نظرتهـا مهـدت الطريـق

نحو تفسير عمليات الحفظ والتذكر وتكوين العادات وكان لها دورها في التأثير على المدار الأخرى.

روبرت جانيه R. Gagne :

يعد (روبرت جانيهGagne) واحداً من علماء النفس التجريبيين البارزين في هذا المجال وبمشكلات التدريب والتربية فله خبرة مستفيضة في البحوث الاكاديمية النظرية وخاصة في علم النفس التطبيقي حيث ان العالم (Gange) قد حدد الاهداف التعليمية بأنماط ثمانية، التعلم الاشاري، وتعلم الربط بين المثير والاستجابة، والتسلسل الحركي، والتداعي اللفظي، وتعلم المهارات التمييزية، وتعلم المفاهيم بنوعيها المادية والمجردة، وتعلم المبادىء والقوانين، واخيراً تعلم اسلوب حل المشكلات، فقد طبق (Gange، 1992) مبادىء نظريته التعلمية الهرمية في المجال التربوي، لذا فقد قال (Gange)" ان الانسان لديه قدرات بشرية هائلة مبينة ومرتبة بعضها فوق بعض بطريقة هرمية"، فعملية التعلم تتم بطريقة تتفق وعملية التعلم وبالتالي فالمهمات البسيطة يجب تعليمها قبل المهمة المعقدة، ومن ثم بين(Gange) اهمية تصميم البيئة التعليمية بطريقة يتم فيها تحديد الاهداف التعليمية المراد تحقيقها وثانياً، تحديد العناصر التعليمية المتكونة منها الاهداف، وثالثًا ترتيب هذه العناصر بطريقة هرمية وتنظيمها، ويتفق (Gange) مع (Kemp) في ان عملية التصميم التعليمي يمكن ان تطبق بشكل افضل عند مستوى المساق الدراسي، حيث تصبح اكثر فاعلية عندما يكون التعلم المصمم موجهاً للفرد لا للجماعة فضلاً عن انه لا يوجد هناك طريقة مثلى واحدة لتصميم التعليم، وعلى هذا الاساس يرى (Gange) ان نموذج التعلم الذي قدمته نظرية التعلم المعرفي ويسمى ايضاً (نموذج معالجة المعلومات) (-Information Processing) يساعد وبشكل كبير على فهم عملية التعلم، الداخلية، وعلى فهم الشروط الداخلية والخارجية للتعلم واخذها بنظر الاعتبار عند تصميم التعليم ويرى (Gagne) ان للتصميم التعليمي خصائص اساسية هي:-

- بوصفه يهدف الى مساعدة المتعلم على التعلم حتى وان كان التعليم جماعياً.

- يمكن ان يصمم على عدة مستويات اما ان تكون قريبة المدى (تصميم دروس) او بعيدة المدى (تصميم مقرر او نظام تعليمي).
- ان التصميم التعليمي المنظم (Sytematic) يمكنه التأثير في تطور الفرد بصورة افضل.
- بوصفه يقوم على اساس المعرفة بطبيعة التعلم الانساني وبالشروط التي يتم هذا التعلم في ظلها، ويفسّر (جانيه) النمو المعرفي بناءً على نمط من التعلم التراكمي، ويفترض إن نمو الإمكانات الجديدة يعتمد بشكل كلي على تعلم إمكانات سابقة لها علاقة بهذه الإمكانات، فضلاً عن أن الأفراد ينمون لأنهم يتعلمون منظومات من القوانين تزداد تعقيداً بأستمرار، ويظهر هذا السلوك - المبني على هذه القوانين – لأن الفرد قد تعلم المتطلبات المسبقة من منظومات القوانين الأقل تعقيداً، وبهذا الوصف يتدرج المتلقي في خبراته القراءاتية عبر نمو فعل قراءاتي جدلي تراكمي، وعلى نحو تصبح معه (الآلية - الاستجابة) الأولى ركيزة لإبداع (آلية – استجابة) أكثر تنامٍ من سابقتها، يتم من خلالها التعديل في بناء المعنى مع مضي فعل التلقي، ويظهر هنا بجلاء التقارب الشديد بين (مُتعلم) (جانيه) والقارئ الكفء أو (كفاءة المتلقي) التي وردت ضمن سياق الطروحات الجمالية لنظرية التلقي، ويضيف (جانيه) إنّ التعلم يؤثر بشكل فعال على النمو المعرفي للمتعلم، وان الاستعداد لهذا التعلم لا يعتمد على عوامل بايولوجية بل على الخزين اللازم من المهارات والعادات والخِبَر، اذ يرى (جانيه) إن للتعلم طبيعة تراكمية للمقدرات دور فاعل هذا التراكم نظراً لما تتصف به من قابلية للانتقال الايجابي أفقياً وعمودياً إذ يكون الانتقال بالشكل الآتي:

1. انتقال أفقي ← عندما تعمل المقدرة على المستوى نفسه في موقف جديد، يقابله قراءة (تلقي) (نصوص) تنتمي إلى اتجاه جمالي محدد أو أن تحتوي على تشابه كبير فيما بينها رغم تباين اتجاهاتها.
2. انتقال عمودي ← عندما توظف المقدرة مع غيرها من المقدرات في تعلم

أعقد، يقابله تنامي وتطوير الفعل القراءاتي عبر توظيف الخزين المعرفي وآليات التلقي، لقراءة نصوص أكثر تعقيداً أو ذات طابع مغاير نسبي إلى ما سبق للمتلقي أن قرأه.

النظرية الإدراكية الدينامية لدى سكاكتل Schactel :

يرى (سكاكتل) في نظريته الادراكية الدينامية، إن العملية الفنية تقوم على حرية الأسلوب الناتجة عن تفتح الشخص إلى العالم الذي يحيط به، وإن النظرية الادراكية الدينامية كما عبر عنها (سكا كتل) فإنها ناقدة لكلا النظريتين الفرويدية وما بعد الفرويدية عن السلوك المبتكر، (فسكا كتل) يعتقد إن ما يميز الابتكارية عن العملية الأولية في التفكير هو إن حرية الأسلوب غير ناشئة عن إطلاق الدافع، وانما عن تفتح الشخص إلى العالم الذي يحيط به، وان التوصل إلى لغز الابتكاريه ليس من خلال إطار نظرية التحليل النفسي وانما من خلال إطار النظرية الادراكية، ويعرف (سكاكتل) طريقتين أساسيتين متباينتين للاتصال بين الفاعل (أو الذات) وبين المفعول له (او الموضوع) أحدهما متمركز على ذات الفاعل (التركز في الذات Auto centric) والآخر المتمركز موضوعياً أو ما يسمى (بالتركيز خارجياً Allocentric) ويعرف (سكا كتل) الابتكارية على إنها " فن رؤية المألوف بصورة كاملة في وجوده الذي لا يستنفذ Inhaustible بدون استخدامه بصورة مركزة في الذات "، وهذا التفتح على العالم إنما هو مفهوم متباين تماماً مع مفهوم التحليل النفسي القائل بـ (النكوص إلى التفكير ذي العملية الأولية) فإحدى النظريتين ترى الابتكارية تعود إلى وظيفة إطلاق الدافع الغريزي بينما ترى الأخرى إنها تعود إلى التفتح في مواجهة العالم فإحداهما ترى السلوك الابتكاري وهو يقلل التوتر، بينما الأخرى تراه يبحث عن التوتر.

موريس ميرلوبونتي (Maurice Merleau ponty 1908- 1961)

ولد الفيلسوف الفرنسي (بونتي) عام 1908، ويسعى (ميرلوبونتي) في فلسفته الجمالية الى المطلق من خلال رؤيته لمفهوم اللامرئي فالانسان على الرغم من ادراكاته الحسية في الاكتشاف والتوصل من خلال المرئيات الا ان مثل هذه

التوصلات تبقى قاصرة، جزئية نسبة الى الحقيقة الكلية التي تشكل هدفاً اساسياً للذات الخلاقة، فاللامرئي عند (ميرلوبونتي) يشكل محفزاً للمدى المنفتح على ماهو مطلق والعالم عنده هو ذلك الذي يدرك ولكن مداه المطلق ليصبح بدوره غير قابل للشرح حين دراسته او التعبير عنه، كما يرى في الفكر التأملي قابلية الامتداد بالزمن ليس ذهنياً فقط، بل يتحقق بأمتداد في الوجود الجسدي وكما يشير الى ذلك بقوله: "فيما يتعلق بالفكر التأملي انا لا أرى نفسي حتى وانا رائي، وانما بواسطة التخطي، أكمل جسدي المرئي، وابعث بوجودي المرئي الى ابعد من وجودي المرئي بالنسبة لي"، ويشترك (ميرلوبونتي) في توجهاته عن المثال المطلق مع فلاسفة سابقين لاسيما ما يتعلق الامر بموضوع التجريد، ففي تجريد الظواهر تتخلى الحسيات من الرؤية الاحادية الجانب وتتحول الى مديات ابعد، هناك يكتمل المرئي متجاوزاً نسبيته وجزئيته محققاً ايجابيته وقيمته من خلال تعاليه " لذا يجب الاختيار بين الشيء وبين اشباه الاشياء العائمة ويمكن استيعاب المسافة بالرؤية بالاستيقاظ على العالم، فلايمكن الوقوف هنا موقف المتفرج، انها ليست مجموع عناصر، انها تحول يؤدي الى تجريد الظواهر في الحال من قيمة لاتمتلكها الا في حاله غياب ادراك حقيقي"، ان نزعة (ميرلوبونتي) الى اللامتناهي لاتستبعد حضور العالم المدرك، وهذا مايذكرنا بمفاهيم (ارسطو) في رؤيته الى الجمال الطبيعي، فالمتناهي الحسي لدى (ميرلوبونتي) يحفز قدرات الانسان الذهنية والجسدية لتحوّل المتناهي الى لامتناهٍ ليس من اجل الاشياء نفسها بل هي تطلع وهدف، وكأن حالة التحول التي تطرأ على الاشياء من خلال الفنان، هو تحول لذات الفنان فلا معنى ابداً حسب تعبير (ميرلوبونتي) للقول "بأن الفنان ملزم بالاختيار بين الفن والعالم، او بين حواسنا والتصوير المطلق لان من المؤكد ان الواحد منهما ماثل في الاخر وانه لاموضع بالتالي للفصل بينهما على الاطلاق"، كما ان المطلق لدى (ميرلوبونتي) ينكشف من خلال مفهومه للحقيقة الجمالية، ففي الرسم، ولدى الفنان التجريدي تحديداً تحصل حالة نفي، او رفض للعالم، والفنان التجريدي في رفضه للعالم لايعني انفصاله عنه، فأشكاله الهندسية مستمدة من الحياة، تحمل رائحتها ولهذا فاللوحة دائماً تقول شيئاً ما والفنان التجريدي الحديث يريد

ان يوصل معنى او يعبر عن حقيقة، كأن يقدم تمثيلاً صادقاً للاشياء من خلال صياغتها بنظام جديد من العلاقات والمعادلات ويتم ذلك بتحطيم العلاقات التقليدية بين الاشياء ويدخلها في علاقات جديدة تبدو له اكثر صدقاً، ولذلك فأن الحقيقة او الصدق في التصوير، هو صدق باطني في اللوحة يكمن في اتساقها مع ذاتها وفي حضور مبدأ فريد واحد يسري في كل وسائلها التعبيرية ويضفي عليها قيمة جمالية وهكذا فأن الفن الحديث شأنه شأن الفكر الحديث يلزمنا ان نقر بوجود حقيقة لاتماثل الاشياء وليست لها أي نموذج خارجي تحتذيه، وليس لها وسائل تعبيرية محددة سلفاً، ومع ذلك تظل حقيقة، ويميز (ميرلوبونتي) فاعلية الرسم عن النشاط العملي ويحتكم بذلك إلى نمط معين من الرسم الحديث تعبّر فيه العين رمزياً أكثر مما يفعل العقل، ويعد (سيزان) أنموذجاً بهذا الخصوص، إذ يقول (ترى العين العالم وترى ما ينقصه لكي تكون لوحة، والعين ترى ما ينقص اللوحة لكي تحقق ذاتها، وحالما يتحقق ذلك ترى العين اللوحة التي تفي بجميع تلك النواقص وترى أن لوحات الآخرين كأستجابات أخرى لنواقص أخرى) ويؤكد (ميرلوبونتي) على العلاقة السرية بين العمل ومنتجه (الفنان) بقوله (أن الرسام يعير جسده العالم كي يحول العالم إلى لوحة، ومن خلال تأسيس القابلية على الرؤيا التي تحدد فضاء جسده، ومن خلال إعارة تلك القابلية عالم الأشياء يكون الرسام قادراً على ترجمة قابليته الخاصة على الرؤية، وهي القابلية على الرؤية في اللوحة، وعبر توجيه جسده المتحول إلى العالم المرئي، ينقل الرسام تلك الرؤية إلى لوحته).

الخطاب المسرود:

ويعني الخطاب الذي يقدم بوساطة الراوي إلى مروي له ممسرح أو غير ممسرح وغالباً ما تقدم هذه الصيغة من قبل راو يقع خارج الأحداث مستخدماً ضمير الغائب (هو) وقد تنهض أحدى الشخصيات بسرد الأحداث، وقد هيمن نمط الخطاب المسرود على أغلب النصوص الروائية النسوية اذ سجل أعلى نسبة حضور في هذه الروايات قياساً لبقية الأنماط، ويعود السبب في ذلك إلى ان الراوي

في الغالب هو من يضطلع بمهمة سرد الأحداث، فضلاً عن توظيفه لهذا النمط في تقديم الشخصيات والاماكن ووصفها.

المسرود الذاتي:

ونعني به ان المتكلم يتحدث الى ذاته عن أشياء تمت في الماضي، وفي الغالب يكون الراوي هو احد الشخصيات في الحكاية ويعمد الى استخدام ضمير (الأنا) لما فيه من قدرة على كشف النفس من الداخل فضلاً عن اعطائه للقارئ اكبر قدر ممكن من الاحساس بالمشاركة.

الشعر:

هو أول الفنون، فقد تغدو الفنون التشكيلية شعراً لونياً بصرياً، أو يكون الرقص شعراً جسدياً، والغناء شعراً مجسّداً بطريقة اللحن، ولذا فهناك صلة بين الشعر والفنون الأخرى، فقد تكون الأعمال الأدبية والفنية موضوعاً للشعر، أو أن يكون موضوعاً للفنون، وقد يؤثّر الشعر مثلاً في النحات أو المصوّر أو الرسام، وهذا التداخل ما بين الشعر وسائر الفنون الأخرى نراه مُتجسّداً في رؤية (أرسطو) ومحاولته الجمع بين فن الشعر وسائر الفنون الأخرى، إذ قسّم (أرسطو) الشعر إلى أربعة أشكال، هي:

- **الشعر الغنائي**: وهو وسيلة الإنسان التي يُعبّر بها عن أحاسيسه، وإن كان على الأغلب أنه يتلو الملحمة، لأن الملاحم كانت البدايات والنشأة الأولى لتُراث أغلب الحضارات.

- **الملحمة**: وهي "قصة شعرية قومية بطولية خارقة للمألوف، يختلط فيها الخيال بالحقيقة والتاريخ بالأساطير"، كما في أعظم ملحمتين كتبهما (هوميروس)، وهما (الإلياذة والأوديسا).

- **الشعر التعليمي**: هو الذي يحمل بين طياته شيئاً من الغنائية، وكذلك فإن ذات الشاعر تُفرز من خلاله، وهو ليس ما يقصد به العرب القدامى (النظم) كنظمهم للألفيات المعروفة.

- **الشعر الدرامي**: وهو (الشعر الحركي)، إذ إن معنى (دراما) مأخوذ من الفعل (Prao) اليوناني، ومعناه (يعمل ويتحرّك)، ويُصبح المعنى الرديف للشعر الدرامي الذي قال عنه (أرسطو) أنه نوعان، هما: التراجيدي والكوميدي، فالتراجيديا أو المأساة، هي "محاكاة فعل يتّصف بالجدّية، وذلك لكونه ذا حجم، يتّصف بالكلمات في ذاته، بلغة ذات لواحق ممتعة، يؤتى بكل نوع منها منفرداً في أجزاء العمل؛ في شكل درامي لا قصصي، وفي أحداث تُثير الإشفاق والخوف فتبلغ بوساطتها إلى تطهير من تلك المشاعر"، فالتراجيديا تصوّر الناس أو تمثلهم بمستوى البطولة، وعليه تكون محاكاتهم في التراجيديا أفضل ممّا هم عليه في الواقع، ويرى (أرسطو) أن استعمال الجانب القصصي في التراجيديا أمر ليس بضروري، وإمكانية تواجد القصص في الشكل الدرامي،

أما الكوميديا أو الملهاة، فـ" تحتوي على قصة أكثر ممّا تحتوي على بناء درامي"، فالكوميديا- تصوّر مظاهر الطبيعة البشرية بمستوى أكثر سخرية، وعليه تكون محاكاتهم في الكوميديا أسوأ ممّا هم عليه في الواقع، ويؤكّد (محمد حمدي إبراهيم) في كتابه (نظرية الدراما الإغريقية) أنه بالإمكان سرد فكرة الكوميديا الرئيسية في سطور قليلة كمسرحيات (أرسطو فانيس) الكوميدية، لأن البناء الدرامي للمسرحيات الكوميدية القديمة اعتمد أساساً على الموضوع أو الفكرة التي تنطوي عليها أحداث الدراما.

المسرح الشعري:

هو الاعتماد بشكل أو بآخر على الكلمة، والتي تكون قد نُظمت شعراً، إذ يتلمّس القارئ أو المتلقي بهذا النوع من الشعر وجود ملامح مسرحية في النص، فالكلمة ترتدي زي المسرحية وتتقمّصها، ومن هذه التجارب الشعرية العربية تجربة (أحمد شوقي) في الشعر المعاصر، إذ تمّ صياغة القصائد الشعرية بطريقة مُمسرحة، وذلك من خلال التداخل ما بين الشعر والمسرح، إذ إن المسرح يمتلك النكهة الخاصة في شعريته التي تميّزه عن باقي الفنون الأخرى.

التعلم الذاتي Self in struction

هـو ان يـتعلم الفـرد ذاتيـاً وهـذا المنحـى اكدتـه اغلـب الاتجاهـات التربويـة المعاصرة بضـرورة تـوفير الفـرص المتكافئـة لجميـع المتعلمين وهـذا مـا سـاعد علـى بروز أسلوب التعلم (الذاتي) والذي جاء نتيجة لتراكم بعض السلبيات والملاحظات التي سجلت على طريقة التعلم الجماعي ومنها اهمال المتعلمين نشاطاتهم الذاتية وقدراتهم الشخصية على التعلم واساليب وطرائق التعلم الذاتي، وان المتعلم يجب ان يكون هو مركز العملية التعليمية ومحورها بدلاً من المادة والمعلم. فضلاً عن تولد الحاجة الى التخصص واتساع المعرفة المختلفة، الامر الذي جعل من التعلم الذاتي طريقة حديثة وفعالة في التعلم كونها اكثر التحديدات التدريسية تبشيراً بالمستقبل لاعتمادها التقنية الحديثة وقيامها على مبادئ التعلم السلوكي حيث ان عدم تشابه الافراد في خصائصهم الشخصية تجعل لكل متعلم نمطاً معيناً في التفاعل مع المواقف التعليمية ويجد الفرد من خلال تفاعله مع المادة الدراسية معنى يولد لديه متعة مما يسوغ تفريد التعليم "لاعطاء الصفة الشخصية او المعنى الذاتي للمعرفة التي يتعلمها وللتعلم الذاتي اهمية كبيرة في مجمل العملية التعليمية فضلاً عن كونه اسلوباً حديثاً يقع ضمن توجهات التربية المعاصرة فهو يقدم صيغاً جديدة للتعليم من خلال ما يحصل عليه المتعلم من استجابة وتعزيز فوريين.

الوحدات النمطية MODULE:

وهـي عبـارة عـن نظـام تعليمـي مكثـف يتـألف مـن مجموعـة مـن المكونـات تهدف الى ان يتعلم المتعلم بمفرده قدرات محددة وهي تعالج موضوعاً تعليمياً معيناً يمثل جزءاً من منهج دراسي كامل، ويعود دخول الوحدات (التعليمية النمطية) الى ميدان التربية والتعليم في السبعينيات حيث شاع استخدامها لتسهيل عملية التعلم وجعل المعلم هـو المسـؤول عـن تحضـير البيئـة التعليميـة مـن خـلال جمـع النشـاطات وترتيبها ضمن هذا الجو البيئي، اذ تساعد المعلم على اتباع افضل الطرق التعليمية في اقل وقت وجهد ممكنين من خلال استبعاد غير المتعلق من الخبرات التي تحول دون تحقيـق الاهـداف المرغوبـة وفـق الحاجـات المطلوبـة، وتعـود فكـرة الوحـدة التعليمية النمطية الى الفيلسوف الالماني (هربرت سبنسر 1766 -1841) والذي رأى

بأن اهداف التربية لا تتحقق عن طريق تدريس المادة في صورة مجزئة وانه لا بد من وضع المادة الدراسية في وحدات مترابطة، واشار (جارلس ماكموري) الى ان الوحدات تساهم في حل مشكلات تعليم الاطفال وكيفية التفكير في امدادهم بالمعرفة الضرورية عن طريق استخدام وحدات تعليمية كبيرة للتعلم، اذ تتالف الوحدة النمطية من جملة من العناصر والمكونات الاساسية في تصميمها وعلى الرغم من اختلاف وجهات نظر المتخصصين حول ذلك الا ان هنالك عناصر اساسية تم الاتفاق عليها اهمها:-

العنوان:- يجب ان يكون واضحاً ودقيقاً ومعبراً عن مضمونها.

المقدمة:- وتحتوي ملخصاً عن مضمون ومحتويات الوحدة التعليمية وشرح اسباب دراسة الطالب الوحدة واهميتها له وعلاقتها بما سبق ان تعلمه.

الفئة المستهدفة:- ويتم من خلال تحديد الفئة المتعلمة والتي ستدرس الوحدة، ووصف لخصائصها وحاجاتها من المتعلم.

وتعرف الوحدة النمطية على "انها المحتوى التعليمي الذي يزود بكل الوسائل والمعدات التي تمكن المتعلم من التعلم بأستخدام وسائط عديدة في مكان انفرادي " فهي وحدة تضم مجموعة من نشاطات التعليم والتعلم روعي في تسميتها ان تكون مستقلة ومكتفية في ذاتها لكي تساعد التلميذ على ان يتعلم اهدافاً تعليمية معينة محددة بدقة وبتفاوت الوقت اللازم لتحقيق تلك الاهداف تبعاً لطول ونوعية الاهداف والمحتوى للوحدة".

نظرية التعلم الكلاسيكي لايفان بافلوف Ivan Pavlov :

تقول النظرية السلوكية أن الفرد في نموه يكتسب أساليب سلوكية جديدة عن طريق عملية التعلم ويحتفظ بها، وقد بنيت النظرية السلوكية على أساس من البحوث التجريبية العملية بهدف تفسير السلوك الانساني، وقد ساهم (بافلوف) اسهاماً هاماً حين أوضح عملية الاقتران الشرطي وما يتصل بها من عمليات التعزيز والتعميم كما أوضح أهمية وضرورة قشرة المخ السنجابية في عملية الشرط هذه، إذ عندما تصل المنبهات الخارجية (البيئية) أو الداخلية عن طريق الاعضاء الحسية في الجسم إلى محطتها الاخيرة في القشرة المخية، تظهر

وتنشط بؤرى استثارة Focus تعتبر هي الاساس الفسلجي للاحساس وتتحكم في عملية الاستثارة هذه بضعة قوانين اهمها قانوني الاستثارة Fxcitation، والكف والتثبيط Inhibition، فالاستثارة هي استجابة للمنبه الشرطي الذي تعلمه الانسان سابقاً، أما الكف فهو البطء أو عدم الاستجابة بالمرة، وقد قسم (بافلوف) النشاط العصبي للانسان إلى اربعة انماط تشابه الامزجة الاربعة التي ذكرها (جالينوس) وهي:

النمط الاول: النمط الاستثاري Excitatory

الذي يحتفظ بالاشتراط القائم بين نمطين من الاستجابات رغم تأثير الظروف المعالجة ويستجيب الى فعالية وسرعة المثير الشرطي وقد أطلق على هذا النمط بالنمط الصفراوي (أو عدم الاتزان)

النمط الثاني: النمط الكفي Enhibition

هذا النمط هو الذي تتكون لديه المؤثرات الشرطية الموجبة ببطء ولا تستمر مدة طويلة لأن الاقترانات الشرطية الموجبة لدى هذا النوع تكون ضعيفة غير ثابتة ولكن مع ذلك فأن هذا النمط تتكون لديه الاقترانات الكفية بسرعة وفي حالة وجود ظروف غير عادية تسيطر هذه الاقترانات الكفية على الاقترانات الموجبة.

ويضيف (بافلوف) إلى هذين النمطين نمطاً آخر يقع بين المنزلتين ويمتاز بأستجابة للمؤثرات الايجابية والكفية وبطريقة ثابتة وينقسم هذا النمط بدوره إلى نمطين فرعيين وهما:

1-النمط الحيوزي Lively أو المنبسط ويقابله المزاج الدموي عند (جالينوس).

2-النمط الهادىء Clam أو المتزن ويقابله المزاج البلغمي Phlehmatic وتنشأ الامراض النفسية في الانسان وفقاً للنمط الذي ينتمي اليه الشخص فالنوراسيثينا Neurasthenua تنشأ في النمط القوي الاستثارة، والهستريا في النمط الضعيف (الكفي).

ووفقاً لعميلتي الاستثارة والكف فأن الكثير من الاستثارة مع كف جيد يعني الدموي والكثير من الاستثارة مع كف ضعيف يعني: الصفراوي والقليل من الاستثارة مع كف جيد يعني البلغمي والقليل من الاستثارة مع كف ضعيف يدعى السوداوي فالاستثارة هي نظير الدفء والكف هو نظير الرطوبة ولقد كان ذلك هو مصدر الالهام لنظرية (هانز ايزنك).

نظرية الارتباط الشرطي الكلاسيكي الإستجابي

للعالم الروسي (ايفان بافلوف 1849-1936) وتشير الى انه يمكن لأي مثير خارجي محايد أن يكتسب القدرة على التأثير في وظائف الجسم المختلفة، إذا ما أقترن بمثير آخر من شأنه أن يثير فعلاً استجابة طبيعية، وقد تكون هذه المثيرات مقصودة أو غير مقصودة مثلاً طعام (مثير طبيعي) لعاب (استجابة طبيعية) صوت الجرس(مثير شرطي(محايد (لعاب)استجابة شرطي، ومن العوامل المؤثرة في التعلم الشرطي الكلاسيكي هي:

- سيادة الاستجابة

تدعيم العلاقة بين المثير والاستجابة، واستجابة الكائن للمثير الشرطي ما هي إلا جزءاً من استجابة أكبر وهي الاستعداد لإشباع الحاجة.

- العلاقة الزمنية بين المثيرين الطبيعي والشرطي

يجب اقتران المثير الشرطي والمثير الطبيعي أو حدوث المثير الشرطي قبل حدوث المثير الطبيعي بفترة زمنية وجيزة، وأوضحت التجربة أن أسرع عملية تعلم شرطي تتم إذا كانت الفترة بين ظهور المثير الشرطي والمثير الطبيعي في حدود 0.5-0.4 من الثانية، وإذا ازدادت فإن الارتباط الشرطي يتأخر.

ومن اهم التطبيقات التربوية لنظرية التعلم الشرطي الكلاسيكي

- الابتسام والترحيب وعبارات المودة الصادرة عن المعلم، هي مثيرات طبيعية والانفعالات السارة الصادرة عن الطالب هي استجابات طبيعية، وعندما يقترن الفصل المدرسي(مثير محايد) بالمثيرات الطبيعية يصبح مثيراً شرطياً يستدعي

نفس الاستجابات الانفعالية السارة وبالتالي يصبح مكاناً مرغوباً فيه بالنسبة للطالب.

- القلق الشرطي Conditioned Anxiety وعند تعميمه يسمى خواف المدرسة School Phobia ويظهر عند الطالب درجة ملحوظة من الخوف حينما يطلب منه أن يقدم عملاً ما أمام تلاميذ الفصل، وذلك نتيجة لأنه في مناسبة سابقة قد أهين وعومل بأازدراء عندما قرأ نصاً بصوت مرتفع وأخطأ أمام مجموعة من زملائه، وآخر قصير القامة ونحيل الجسم يظهر خوفاً واضحاً في حصص التربية الرياضية، وذلك لأنه أجبر في مناسبة سابقة على التنافس في أنشطة رياضية مع طالب أقوى منه وأكبر سناً.
- الاشتراط المضاد Counter Conditioned يتم فيه استبدال استجابة شرطية معينة بأستجابة شرطية أخرى جديدة متعارضة مع الاستجابة الأولى مثال يمكن جعل المثير الشرطي الذي يستدعي القلق يستدعي الاسترخاء والراحة، وذلك بعملية التدريب على الاسترخاء والراحة بتقديم مثير طبيعي يستدعي الاسترخاء والراحة في وجود المثير الشرطي الذي يستدعي القلق أي جعله مثير (محايد) وبتكرار عملية الاقتران قد يستدعي المثير الشرطي الاستجابة الشرطية المتعارضة (الاسترخاء).
- يوجد نوع آخر من الاشتراط المضاد غير السار لتثبيط العادات غير المرغوب فيها وفي هذه الحالة يتم اقتران العادات السيئة بشيء منفر، وبذلك تصبح العادة السيئة أقل إغراءاً.
- الكلمات سواء مكتوبة أو منطوقة هي مواقف مثيرة، يستجيب لها الفرد كما يستجيب للأحداث والظروف البيئية الأخرى، فإذا ردد الطالب الكلمات دون فهم تكون عديمة المعنى بالنسبة له، لكن عندما يسمع الآخرين يستعملون كلمات معينة مشيرين إلى شيء ما أو حادث معين فإن الكلمة سرعان ما تكتسب معناها ووظيفتها التمثيلية، اذ تمثل كلمة(شجرة) مثير شرطي بينما الشجرة ذاتها أو صورتها تمثل مثير

طبيعـي، ويمثـل معنـى هـذه الشـجرة وصـفاتها الاسـتجابة الشـرطية، وبالطبع فإن استخدام هذه الرموز اللفظية تمكن الطالب من أن يفكـر بصورة صحيحة في الأشياء البعيدة عن حواسه، وتكتسب هـذه الأشياء معناها.

أنموذج كراي Gray's Model:

لقـد أبتكـر (كـرايGray) أنموذجـاً مختلفـاً للشخصـية أضـاف فيـه القلـق والاندفاعيـة إلى العوامـل الاساسـية الثلاثـة المـذكورة في أنمـوذج (ايزنـك Eysenck Model) وبذاك اصبح انموذج)كراي Gray (يتكون من خمسة عوامل هـي الذهانيـة، والانباسـط، والعصـابية، والاندفاعيـة، والقلـق، وتقـع أهميـة كـبيرة علـى الأندفاعيـة والقلـق ممـا يجعـل كـل منهمـا سمـة أساسـية ولقـد ابنـى (كـراي) أنمـوذج (ايزنـك) في الشخصـية مـع تضـمين لآرائـه الخاصـة ودراسـاته عـن الجهـاز الـدماغي لـدى الجـرذان، ولقد استتج (كراي) ابعاده من تـدوير عوامـل ايزنـك (الانبسـاط- الانطـواء) و (الاتـزان- عدم الاتزان) وبعد الذهانية حيث نجم عن هذا التدوير تشكيل بعدين جديدان همـا القلق والاندفاعية، وممـا يؤخـذ علـى أنمـوذج)كـراي Gray) بـالرغم مـن انـه يسـتند إلى اسـاس احصـائي في تفسـير الابعـاد إلا أنـه لم يؤكـد علـى خـبرات الطفولـة والتجـارب البيئية.

نظرية المجال لكيرت ليفن Kurt Lewin:

يرى عالم النفس الالماني (كيرت ليفن) إن سلوك الفـرد وظيفـة أو دالـة أو نتاج للمجال الذي يوجد فيه في وقت معين؛ ومثل هذا السلوك يصدر عـن التفاعـل بـين خصـائص الفـرد الجسـمية وطاقاتـه الحركيـة وقدراتـه العقليـة وخبراتـه المكتسبة وسمات شخصية وقوى المجال الاجتماعي المحيطة للسلوك والهدف منـه دائمـاً اشـباع حاجـات الفـرد أو حاجـات البيئـة أو المجـال الـذي يوجـد فيـه وتحقيـق أهدافه بمـا يوجـد فيـه مـن أشـياء ومـن يوجـد فيـه مـن أشـخاص، وفي هـذا الصـدد نجد(بيفين) يرسم خريطة عقلية معرفية توضح معالم السلوك الاجتماعي للفرد في المجال قوامها ما يلي:

1. **الشخص أو الفرد:** وهو كيان محدد داخل مجال له خاصية الاتصال به والانفصال عنه مستعيناً برؤية الشخص لحاجاته وقدراته وظروفه المعيشية في المجال البيئي.
2. **المجال النفسي:** ويقصد به الجو النفسي السائد داخل المجال ويعيش في كنفه الفرد والذي يعكس مدى أحساسه بالضيق أو الارتياح بالحرية أو بالقيود.
3. **حيز الحياة** ويقصد به المجال النفسي الكلي الذي يحتوي على مجموعة الوقائع الممكنة التي تحدد سلوك الشخص في وقت معين في موقف معين مثل حاجاته وخبراته وامكاناته سلوكه المشبعة أو المحققة لأهدافه الحيوية والاجتماعية.
4. **المجال الموضوعي:** ويقصد به كل الامكانات التي تخرج عن المجال السلوكي للفرد ويساعد أو يعوق تحقيق أهدافه مثل امكانات البيئة ونظمها.
5. **ديناميات الشخصية:** ويقصد بها القوى التي في حوزة الفرد حين يتفاعل مع المجال محققاً أهدافه وهي:

- الطاقة الحيوية والنفسية التي تساعد الفرد على اشباع حاجاته في المجال.
- التوتر الناتج عن وجود حاجة تتطلب الاشباع في مجال معين في وقت معين.
- الحاجة التي يتطلب اشباعها سعي الفرد للعمل في المجال لتحقيق أهدافه في البقاء.
- القيمة ويقصد بها الدلالة التي يضيفها الفرد على شيء أو شخص أو موقف أو سلوك لأنه يشبع حاجاته ويحقق أهدافه في مجال معين في وقت معين.
- القوة الموجهة ويقصد بها الحركة المتجهة صوب تحقيق أهداف الفرد في مجال معين في وقت معين.

نظرية لاري سيفر Larry Siever:

أن نظرية (لاري سيفر Larry siever) تعبر عن مثل هذا الاتجاه في تصنيف الشخصية، إذ أن هذا الانموذج يقترح نظام تصنيف مستند إلى استعدادات وراثية أساسية، واستعدادات متعلقة بنشاط النواقل العصبية وفي نظام (سيفر Siever) تكون نشاط النواقل العصبية مقيدة بأربع أنواع من اضطرابات المحور الاول من دليل DSM، أن الكلام عن ثلاث أو أربع تقسيمات فقط بتلائم مع العدد الصغير نسبياً من أنماط الشخصية التي ظهرت من دراسات منهج التحليل العاملي ويرى (سيفر) أن تعديل القلق، ناجم عن الاستثارة اللحائية في منطقة الجهاز العصبي الودي والمعروف ان لهذا الجهاز دور في تثبيط بعض الفعاليات السلوكية والجسمية وعليه فأن زيادة استثارة خلايا هذا الجهاز كما يرى (سيفر) تسبب زيادة في عمله أي زيادة في تثبيط السلوك وهو ما يتجلى في صورة السلوك التجنبي ومن التسمية التي استعملها (سيفر Siever) يتبين بأن اثر هذه الاستثارة يتركز بالاساس على جانب القلق.

نظرية روشاخ Rorschach's Theory:

لقد تابع (هيرمان رورشاخ **Hermann Rorschach**) وهو طبيب نفسي سويسري، طور تقسيم (يونك) للشخصية بأهتمام شديد، ودمج مفهومي الانطواء والانبساط ضمن نظرية نفسية مرتبطة بأبتكار اختبار اسقاطي، واستناداً إلى الشروحات التي قام بها (رورشاخ -1942) لمرضاه حول بقع الحبر في طريقته المسماة (التشخيص النفسي) للتمييز بين نمطين من الاشخاص وهما النمط المنطوي، الذي يستجيب بالاساس للأستثارة التي تأتي من ضمنه وقد جعلت هذه الملاحظة (رورشاخ) يدرك الانطواء على أنه التوجه نحو العالم الداخلي والنشاطات الابداعية، والنمط المنبسط والذي يستجيب بالاساس للاستثارة الخارجية أي التوجه نحو عالم التفاعل والتوافق مع الواقع، وقد بدى من الواضح لأغلب الباحثين بأنه كان هنالك على الاقل شبه كبير بين تقسيمي (رورشاخ ويونك) للشخصية، وقد جمع (رورشاخ) بين هاتين الوظيفتين في مفهوم أكثر شمولا وهو Erlebnistypus (ويعني التناسب ما بين الانطواء والانبساط) وهو

القدرة العميقة للاستجابة لخبرات الحياة، وهو في نفس الوقت توسيع مستمر لهذه الخبرات الحياتية الجديدة ولدى نفس الفرد- يخضع آ- Erlebinstypus للتقلبات اليومية والمعرفة ، ب- ErlebnisTypus يمكن البحث فيها بأستخدام اختبار بقع الحبر فالنمط المنبسط والذي حدد بسيادة اللون على الحركة في تفسيراته لبقع الحبر كان (رورشاخ) قد وصفه بالعبارات التالية: "ذكاء مقولب نمطي اعتيادي، أكثر قدرة على الانتاج، حياته أكثر انفتاحاً، استجاباته العاطفية حساسة أكثر توافقاً مع الواقع، علاقاته أكثر اتساعاً وأقل عمقاً، دؤوب الحركة، ماهر، بارع" ومن جهة، فإن سمات النمط المنطوي الذي تسود لديه التفسيرات الحركية على الاستجابات اللونية هي أنه "أكثر ذكاء، أمثر قابلية على الابداع، حياته، أكثر انطلاقاً، استجاباته العاطفية متزنة، أقل تكيفاً مع الواقع، علاقاته أقل اتساعاً وأكثر عمقاً، يظهر حركة متزنة، مرتبك، وتعوزه اللباقة" هذا وأن استعمال (روشاخ) لمفهوم الانطواء لايكاد يكون فيه أي شيء مشترك مع استحصال (يونك) لنفس المصطلح.

نظرية آيزنك Eysenck's Theory:

لقد استندت نظرية (ايزنك Eysenck) أساساً إلى علم وظائف الاعضاء وعلم الوراثة وعلى الرغم من أنه سلوكي ويعد العادات المتعلمة ذات أهمية كبيرة الإ أنه يعد الفروق في الشخصية ناشئة عن المورثات ولذلك فأنه قد إهتم أساساً مما يطلق عليه عاجدة المزاج Temparament وقد استخدم (ايزنك) التحليل العاملي وهو مع (كاتيل) يستخدمان نفس المنهج غير أنه يعتقد بأنه يمكن الحصول على مجموعة أفضل من العوامل بأستخدام نوع أكثر حصراً من التحليل العاملي، عام**1993** ثم تبنى الباحثون فيما بعد وبسرعة، تقنيات التحليل العاملي للتعرف على السمات الاولية التي تتحدد لتكون الابعاد الاساسية، كما أن أعتقاد (ايزنك) أن أغلب نظريات الشخصية متعلقة بمتغيرات متشابهة محددة، إلى جانب استخدامه للتحليل العاملي، وقد أفضيا إلى نظام للشخصية يتميز بعدد صغير جداً من الابعاد الاساسية التي تم تحديدها بدقة فائقة ونظرة (ايزنك) إلى نظام الشخصية هذا، هي نظرة بنائية طبقية احتوائية تسير وفقاً لانموذج التنظيم

الهرمي المتدرج والذي وضعه (أيزنك) حيث تنتظم الافعال والعادات السلوكية والسمات في شكل تدرج هرمي منظم تبعاً لعموميتها واهميتها ، وتحتل الابعاد على مستويات الشمولية والعمومية ، كما تحتل قاعدة الهرم من الاسفل الاستجابات النوعية- وهي أكثر المستويات نوعية واقلها عمومية ، فيما بين هذين المستويين تقع الاستجابات المعتادة (العادات) وكذلك السمات ، ويرى (ايزنك) أنه لايمكن تصور ابعاد للشخصية يمكن أن تورث من غير التسليم بوجود بعض الاسس الفسيولوجية والبايولوجية والعصبية التي تنتجها بالفعل ، أو على الاقل تشكلها ، المورثات الحاملة ، لاستعداداتها الوراثية ، وبعبارة اخرى ، يقول (ايزنك) أننا لا نقول بأن السلوك نفسه هو الموروث ، ولكن تركيبات اخرى معينة في الجهاز العصبي المركزي او الجهاز العصبي المستقل هي التي تورث ، وهي بدورها عندما تتفاعل مع البيئة تلعب دوراً مهماً في تحديد السلوك ، وذكر (آيزنك) ان السمة (Trait) هي تجمع واضح من النزعات الفردية للفعل وكائنها تنظيم اساسي ناتج من الملاحظة العامة لسلوك الفرد فيما لو كانت في اتساق وانتظام في العادات السلوكية للفرد او افعاله المتكررة ولم يعطِ (آيزنك) دوراً هاماً للفردية او الدينامية في السلوك الفردي لانه اهتم بالمظهر السلوكي الفردي ونظامه اما انواع السمات لدى (آيزنك (فهي تمثل ثلاثة ابعاد اساسية للشخصية هي:

1. العصابية (الأتزان الأنفعالي) (Emotional Stability Neurosis).
2. الانبساط والانطواء (Extraversion and Introversion).
3. الذهان والسواء (Normality and Psychosis).

1. العصابية (الاتزان الانفعالي) (Emotional Stability Neurosis):

(السواء ومعتدل الهدوء والعصبي المنفعل جداً) ، اعتقد (آيزنك) ان الافراد كل منهم يقع على مكان ما على البعد بين السواء والانفعال وان هذا البعد هو اساسي ووراثي ، ويتم دعمه فسلجياً وهو نوع حقيقي من الامزجة.

2. **الانبساط والانطواء** (Extraversion and Introversion):

الخجل والانطلاق (الثرثرة) يرى (آيزنك) ان هذا البعد ايضاً هو من النوع الخاضع للمزاج عند كل فرد وان التفسير النفسي له معقد بعض الشيء وافترض (آيزنك) ان الشخص المنبسط (الانبساطي) يتمتع بكفٍ (Inhibition) جيد وقوي عند مجابهة استثارة ما اي انه يصبح (خدراً) ان صح التعبير تجاه الصدمة، والانطوائي يمتلك كفاً ضعيفاً في حال تعرضه لصدمة فأنه يصبح اكثر يقظة وانتباهاً مما يشكل له صدمة وخوف من خوض التجربة لمواقف مشابهة والخجل (Shyness) هو احد مظاهر التخوف والانطواء والانبساطي هو من يعطي معنى مقبولاً ومنطقياً لكل موقف يتعرض اها.

3. **الذهان والسواء** (Normality and Psychosis):

ذكر (آيزنك) ان الذهانية هي عبارة على ابداء ردود فعل او اظهار صفات تتلاءم والموقف المعين الذي فيه الفرد وتتضمن الطيش وعدم المبالاة ودرجة التعبير الانفعالي غير الملائم (مع موقف الذهاني ذاته وتفكيره) وهذا ما يميز الافراد ذوي الصفات المختلفة فيما بينهم عن غير المتقبلين للموقف في بيئة معينة، وقد استخدم (آيزنك) التحليل العاملي (Factor Analysis) في تطبيقاته والسمة عند(آيزنك) تستمد اهميتها من:

أ. اسهامها في التعريف العام للابعاد الكامنة للشخصية.

ب. استخدامها في مزيد من التحديد للانماط عن طريق الوصف التفصيلي للسمة

اوزبلOzbel:

عالم نفس بنى نظريته وفقاً لأنموذج التعلّم ذي المعنى، إذ يحوي التعلّم أنماطاً أربع هي (الاستقبالي، الاكتشافي، الاستظهاري، التعلم ذا المعنى)، وتعتمد هذه الأنماط وتبنى وفقاً لبعدين هما الطرائق التي تُقدم بها معلومات (التعلم الاستقبالي والتعلم الاكتشافي)، والوسائل التي يستخدمها المتعلم للتعلم (الاستظهاري، ذا المعنى) وعلى المتعلم في التعلّم الاستقبالي أن يتابع التسلسل الدقيق للخبرات التعليمية وارتباطها مع بعضها، إذ أن الاتصال بين البنية المعرفية

للمتعلم والمادة التعليمية الجديدة هو الذي يجعل لهذه المادة معنى، أما في التعلم الاستكشافي فعلى المتلقي أن يعيد ترتيب وتنظيم المعلومات في البناء المعرفي القائم لديه، وان يسعى إلى أعادة تنظيم التركيب الجديد أو يحوله إلى نتاج نهائي مرغوب فيه، أما في البعدين الآخرين، فعلى(المتعلم) أن يجد وسائل تمكنه من التفاعل والإفادة من مستوى وطبيعة مادة التعلّم المعطى وفقاً لتوافر محتوى مناسب لهذه المادة في البنية المعرفية لديه .

ويضم البناء المعرفي للمتلقي متغيرين أساسين هما :

- القدرة على تمييز المفاهيم والمعلومات الجديدة عن المفاهيم والمعلومات الموجودة أصلاً في هذا البناء.
- الثبات والوضوح، إذ أن المفاهيم والحقائق الغير ثابتة والغامضة ربما تكون غير واردة في البناء المعرفي للمتعلم، فضلاً عن ذلك فللممارسة أثر كبير على التعلم إذ تؤكد المعاني الجديدة وتزيد من تذكرها، وتعزز من استجابة الفرد لنفس المادة المعطاة في مواقف أخرى، وتساعد المتعلم على تذكر المادة التعليمية الجديدة المرتبطة بالمادة السابقة، ومن خلال طروحات (اوزبل) وتأكيده على أهمية البناء المعرفي والخبرة الذاتية للمتعلم يكون قد التقى مع طروحات (جانيه) أيضاً في تأكيده على أهمية هذه الخبرة، إذ يرى (اوزبل) بأن لا فائدة من ضخ المعلومات ما لم يكن المتعلم قد مرّ بخبرة تتلاءم مع المعلومات المعطاة، بحيث يتمكن معه في توظيف هذه الخبرة في مواقف (تعليمية / قراءاتية) جديدة، وبناءً على ذلك فأن التعلم ذا المعنى الذي يتحقق في البرنامج التعليمي والذي يعد واحداً من اهداف البرنامج التعليمي في هذه النقطة بالذات، هو التعلم المرتبط بنظرية (Ozbel)، صاحب نظرية التعلم ذي المعنى والتي مفاداها ان التعلم لا يمكن ان يتحقق ولا يمكن للعملية التعليمية من ان تحقق غايتها المنشودة الا عن طريق (التعلم ذو المعنى)، بمعنى ان التعلم لا يكون فقط حفظ المعلومة بل حفظ وفهم تلك المعلومة معاً والا لا يكون هناك تعلم ذو معنى اطلاقاً، بل مجرد حفظ الحقائق والبيانات ليس الا ، من هنا فقد اكد عالم النفس التربوي

(Ozbel) على ارتباط عملية التعلم بالفهم ومن ثم تحويل الفهم الى حفظ وبالتالي تحقق العملية التعليمية اهدافها المنشودة.

أوسوالد شبنجلر Oswald spengler (1880 – 1936م):

ولد في مدينة(بلاكنيورج) في الهرتس من أب يدعى (برنهرد) وأم من أسرة (جرنتشوف)Grantzow، ويدين بالمسيحية البروتستنتية، وأمضى دراسته السنوية في مدرسة (هلّة)، ثم تخصص في العلوم الطبيعية فدرس في جامعة برلين ثم جامعة (منشن) ميونخ، ثم عاد الى برلين ثم الى هَلّه مرة أخرى، وقضى حياته الرئيسية الهادئة في مدينة(منشن)، وحيداً في عزلة هائلة وحرية كاملة، و من اهم طروحاته انه " أعتبر أن كل فن هو لغة تعبير " وأن أختيار جنس الفن أيضاً هو وسيلة من وسائل التعبير، قد خلط بين المحاكاة والتعبير معتبراً ان المحاكاة جزءاً من التعبير، وذلك لعدم توضيحه للتعبير الجمالي على أنه أنفعال استاطيقي أو ألأنفعال يؤدي الى وجود عمل فني.

سومر:

الاسم الذي يطلق على الجزء الواقع في أقصى جنوب بلاد وادي الرافدين وتعني (ارض سيد القصب) نظموا أنفسهم في مستهل الألف الثالث ق.م في سلسلة من دويلات المدن ويعد عصر فجر السلالات فترة ازدهار عظيم في تاريخهم، وقد اتخذ فنان سومر من الفن وسيلة لتمثيل عالمه الوهمي، فمن خلاله يعبر عن تصوراته إزاء مظاهر الوجود التي يسيطر عليها بمعونة الآلهة وذلك بأستخدامه الرموز التي عدها وسائل لتحويل الشيء الذي يزول بسرعة إلى شيء ابدي فقد جعل لكل قوة رمزاً، إضافة إلى التعبيرات التي يضيفها الفنان على الأشكال، ففي مقدمة لـ (اندريه مالرو) يقول فيها: " ففي بلاد سومر مثلما هو الحال في المكسيك وفي مصر: كان التقديس، يمثل بصفة بارزة عالم الوهم: وعن طريق الفن وحده اتخذ هذا العالم، الوهمي شكله، غير ان مثل هذا الفن لم يكن يعي ذاته كفن: وان تأثيره ينبع من قوة شبه سماوية تخص الفنان وحده: أي رسم ما لا تراه بالضرورة عينا الفرد المرتبط بالأرض"، فسومر البلاد التي أصبحت تعرف في العصور الكلاسيكية ببلاد بابل، تتكون من النصف الأسفل من ما

بين النهرين، الذي يطابق العراق الحديث، من بغداد إلى الخليج تقريباً، وتبلغ مساحة بلاد سومر حوالي (10000ميل مربع)، اما مناخها فحار جاف للغاية، وتربتها اذا اهملت، قاحلة تعصف بها الريح، وغير منتجة، ويمكن ملاحظة العديد من الألواح الفخارية والأعمال النحتية والأختام الاسطوانية التي تحمل صوراً خيالية فوق واقعية، فالآلهة لم تعد تحمل صور البشر فحسب بل تغير المفهوم الذهني لتشمل صور الحيوانات كذلك، فغدت الحيوانات- التي كانت منذ العهد الممتد للتاريخ ترمز للقوى السحرية للعالم السفلي- ذات سمات بشرية، وانقلبت المعايير وباتت مشاهد الحيوانات تحتفل بأقدس طقوس الأسطورة العقائدية في خيال جامح يجمع بين مرح الحفل والموسيقى والرقص .

النظرية المعرفية: نظرية جلفورد (بنية العقل):

غالباً ما تسمى هذه النظرية نظرية السمات آو العوامل حيث تستند بشكل أساسي إلى العقل، وتساوي في ذلك مع منطلقات (سبيرمان وثرستون)، غير إن(جلفورد) ادخل الخصائص اللااستعدادية مثل الطبع Temperament والدافعية Motivation التي ترتبط بالابتكار، وقد ذهب (جلفورد) إلى إن الابتكار بوجه عام إنما يقوم على الفكر المبتكر واستخدم منهج التحليل العاملي لإيضاح غوامض ظاهرة الابتكار، وضع (جلفورد) مجموعة من الفروض والتصورات المتعلقة بالقدرات الابتكارية المختلفة التي يتوقع إنها تشكل وتساهم في تكوين المجال الكلي للابتكار الإنساني، والمنظور الذي قدمه (جلفورد) وهو منظور بنائي اكثر منه منظوراً وظيفياً بمعنى انه اهتم بالمكونات آو الخلايا المكونة لمجال التفكير اكثر من اهتمامه بنشاط هذه المكونات أو الخلايا، ويتكون نسق (جلفورد) هذا من مجموعة من الخلايا بلغ عددها (120) خلية في منظومة سماها (النموذج النظري لبناء العقل) مؤكدا على أهمية التحليل العاملي كأسلوب فعال في اكتشاف الطبيعة النوعية لهذه الخلايا، وهذا النموذج خاص بتركيب العقل عموماً وليس الابتكار فقط ، فالابتكار يحتاج في واقع الأمر لمعظم خلايا هذا النموذج إن لم يكن كلها لكنها لا تقتصر عليه فقط بل تدخل

في نماذج أخرى من التفكير الإنساني، ويتكون هذا النموذج النظري الذي يمثله(جلفورد)على هيئة مكعب من ثلاثة أبعاد أساسية،

1- **العمليات** Operations:

وهي أنواع من النشاطات العقلية التي يقوم بها الفرد من خلال المعلومات الجاهزة، آو الخامات التي يتعامل معها عقلياً ويستطيع تميزها ومن هذه العمليات: -

أ. **المعرفة** Cognition

تتعلق بالاكتشاف والوعي وإعادة المعلومات في مواقف وأشكال جديدة.

ب. **الذاكرة** memory

تسجيل المعلومات وتخزينها بحيث تكون في متناول عقل الإنسان.

ج. **التفكير الافتراقي** divergent thinking

يتعلق بنتيجة المعلومات وتطويرها والوصول إلى معلومات ونواتج جديدة من خلال المعلومات المتاحة ويكون التأكيد على نوعية الناتج أكثر من كميته وعدده وهي أهم العمليات المتضمنة في الاستعداد الابتكاري العام.

د. **التفكير الاتباعي** convergent thinking

تنمية وإصدار معلومات جديدة من معلومات متاحة، والوصول إلى حلول سبق التوصل أليها ومتفق عليها.

هـ. **التقييم** evaluation

الوصول إلى قرارات آو إصدار أحكام تتعلق بالملكات الخاصة.

اذ يرتبط الابتكار وفق مفهوم (جلفورد) بصورة خاصة بالتفكير الافتراقي التباعدي الذي يتضمن العوامل العقلية التي تسهم في الابتكار.

2 - **المحتويات** Contents:

فئات أو أشكال متسعة من المعلومات يكون الفرد قادراً على تمييزها وتشمل: -

أ. المحتوى الشكلي figural

وهي المعلومات في أشكالها الملموسة أو العيانية أو المحسوسة، ويتم إدراكها بالحواس أو استعادتها بالخيال أو الذاكرة في شكل صور.

ب. المحتوى الرمزي Symbolic

وهي المعلومات المعطاة في شكل إشارات ذات دلالة لكنها ليست ذات أهمية في ذاتها.

ج. المحتوى الخاص بالمعاني Semantic

وهي المعلومات المعطاة في شكل معان تتعلق بالكلمات وتتمثل بالتفكير اللغوي.

د. المحتوى السلوكي Behavioral

التفاعلات الإنسانية المتضمنة العديد من الاتجاهات في موقف اجتماعي.

3. **النواتج** Products:

وهي أشكال المعلومات التي يتم إفرازها أو حدوثها خلال نشاط العمليات العقلية وتشمل: -

أ. الوحدات Units

وهي البنود الفرعية أو الجزئية أو المعزولة أو المنفصلة من المعلومات التي لها طابع الأشياء المتفرقة.

ب. الفئات Classes

وهي التصورات التي تعمل على تجميع وحدات معينة من المعلومات من خلال وجود بعض الخصائص المشتركة بينها.

ج. العلاقات Relations

وهي ارتباطات تحدث بين وحدات المعلومات على أساس وجود متغيرات

د. الاتساق Systems

وهي تجمعات منظمة أو بنيوية بين بنود المعلومات.

هـ. التحويلات Transformations

وهي تغيرات مثل إعادة التعريف أو تعديل المعلومات أو تغييرها جذرياً سواء تعلق بشكل المعلومة أو وظيفتها.

و. التضمينات Implications

وهي استخلاص أو استخراج المعلومات في شكل توقعات أو تنبؤات أو معرفة المقدمات المصاحبات والمترتبات المرتبطة بنوعيات معينة من المعلومات.

اذ طبق (جلفوردGuilford) منهج التحليل العاملي لمعرفة العوامل النوعية التي تتكون منها القدرة الابتكارية، وهو منهج يقوم على أساس معاملات الارتباط بين الاختبارات المختلفة ووجد عوامل متعددة ومن أهم تلك العوامل ما يأتي:

أولاً: الطلاقة Fluency

وهي تدل على الخصوبة في تفكير الشخص وعلى قدرته على إنتاج اكبر عدد من الأفكار أو الكلمات في مدة زمنية محددة، وتنقسم الطلاقة إلى أربعة أنماط: -

- الطلاقة الفكرية Ideational fluency

ويقصد بها القدرة على إنتاج اكبر عدد من الأفكار الابتكارية، فالشخص المبتكر شخص متفوق من حيث كمية الأفكار التي يقترحها من موضوع معين في وحدة زمنية ثابتة بالمقارنة مع غيره، حيث يتميز المبتكر بسيولة الأفكار وسهولة توليدها

وتتخذ قياس الطلاقة الفكرية أشكال متعددة منها: -

1 – سرعة التفكير بإعطاء كلمات في نسق محدد مثل كلمات تبدأ وتنتهي بحرف معين أو مقطع.

2 – سرعة تصنيف الأفكار حسب متطلبات معينة مثل ذكر اكبر عدد من الاستعمالات لعلبة الصفيح.

3 – القدرة على إعطاء كلمات ترتبط بكلمة معينة.

4– القدرة على وضع الكلمات في اكبر قدر ممكن من الجمل ذات المعنى.

- **الطلاقة اللفظية Verbal Fluency**

تعبر عن القدرة على سرعة إنتاج اكبر عدد ممكن من الكلمات التي تتوافر فيها شروط معينة وقد أطلق عليها (ثرستون Thurston) اسم (طلاقة الكلمات) ويتم قياس هذا العامل بأستخدام الاختبارات التي تتطلب إنتاج كلمات تنتهي أو تبدأ أو تنتهي وتبدأ معاً بحرف معين، وبمقطع معين أو اختبارات الكلمات المسموعة

- **الطلاقة الارتباطية Associational Fluency**

وتشير إلى وعي الفرد بالعلاقات والسهولة التي يستطيع بها تقديم الفكرة بطريقة متكاملة المعنى، وتقاس هذه القدرة بواسطة الطلب من المفحوص أن يكتب المترادفات الملائمة لكلمات تعطى له

- **الطلاقة التعبيرية Expressional Ffluency**

ويقصد بها القدرة على التعبير عن الأفكار بطلاقة أو الصياغة في عبارات مفيدة، ويصفها (جلفورد) على إنها قدرة على التفكير السريع في الكلمات المتصلة الملائمة ويتم قياس هذه القدرة عن طريق إعطاء المفحوص للحروف أو من الحروف من عدد من الكلمات ويطلب أليه إن يكمل الكلمات في زمن محدد بأكبر عدد من الطرق بحيث يكون فيها عبارات مفيدة.

ثانياً: المرونة Flexibility

وتعني القدرة على تغيير الحالة الذهنية بتغيير الموقف، وهذا عكس ما يسمى بالتصلب العقلي الذي يتجه الشخص بمقتضاه إلى تبني أنماطاً فكرية محدودة يواجه بها مواقفه العقلية المتنوعة. وتنقسم المرونة إلى قسمين:-

أ – المرونة التلقائية Spontaneous Flexibility

وهي القدرة على تغيير التفكير في حرية دون توجيه نحو حل معين وامكان تغيير الشخص لمجرى تفكيره في اتجاهات جديدة لانتاج اكبر عدد ممكن من الأفكار المختلفة في سهولة ويسر وهي تختلف عن عامل الطلاقة الفكرية، فبينما يبين عامل المرونة التلقائية أهمية تغيير اتجاه الأفكار اذ يبرز عامل الطلاقة الفكرية أهمية كثرة الأفكار.

ب – المرونة التكيفية Adaptive Flexibility

وقد أطلق (جلفورد) على هذا العامل الإنتاج التباعدي لتحويلات الأشكال وهي القدرة على التكيف لتغيير التعليمات، مما يتطلب سهولة تغيير زاوية التفكير في أثناء القيام بالأعمال الروتينية البسيطة التي تتطلب هذا النوع من التكيف.

ثالثاً: الأصالة Originality

وتشير إلى القدرة على سرعة إنتاج اكبر عدد من الاستجابات ذات الارتباطات البعيدة غير المباشرة بالموقف المثير، وتعد الأصالة من أهم المتغيرات التي ترتبط بالابتكار، وعدها بعض علماء النفس من هؤلاء (ميدنيك Mednick) القدرة الأساسية في عملية الابتكار، ويرى (جلفورد) إن اكثر تعريفات الأصالة دقة وموضوعية وإجرائية يكون عن طريق التكرارات الإحصائية للاستجابة، وقد افترض (ويلسون وجيلفورد وكريستينسون) هدف القياس، اذ إن الأصالة ظاهرة يتصف بها كل الناس بدرجات مختلفة، وبدلاً من تحديد الأصالة فحسب على أنها شيء جديد أو ليس له نظير من قبل يمكن استخدام ثلاثة محكات للدلالة عليها هي ندرة الاستجابة وتباعد الارتباط والمهارة.

النظرية التوظيفية للابتكار:

من الباحثين المحدثين الذين حاولوا بناء وتطوير نظريات أكثر شمولاً في الابتكار اعتماداً على كل من العمليات المعرفية والعوامل البيئية الاجتماعية، (ستيرنبرج و لوبارت Sterenberg & Lobart) في عام 1991 وقد أطلقا عليها (النظرية التوظيفية في الابتكار (AnInvestment Theory of Creativity)، وهذه النظرية تعتمد على ستة مكونات رئيسية وهي: -

أولاً: العمليات العقلية	Intellectual Processes
ثانياً: البنى المعرفية	Knowledge Structure
ثالثاً: الأسلوب العقلي	Intellectual style
رابعاً: السمات الشخصية	Fersonal Traits
خامساً: العوامل الدافعية	Motivational Factors
سادساً: السياق البيئي	Environmental Context

والمكونات الثلاث الأولى تعد مكونات معرفية المصادر، وتتكون العمليات العقلية من التخطيط والتقويم ومهارات حل المشكلات وتشير البنى المعرفية إلى المجال النوعي الذي يمرر الفرد بإطار وخلفية للمعلومات المتعلقة أو المرتبطة بالتفكير الابتكاري، في حين تشير الأساليب العقلية إلى أسلوب الفرد المميز الذي يحكم سلوكه الكلي مقابل الجزئي أو الميل للتحفظ مقابل الميل للتحرر في معالجة محتوى البناء المعرفي للفرد، ويكون التفكير الابتكاري في هذا المجال نتاجاً للعمليات العقلية الملائمة والمعرفة الكافية والأسلوب العقلي الصحيح ويرتكز كل هذا على ملائمة العوامل الانفعالية والدافعيه في ظل سياق بيئي مناسب، ويرى (ستيرنبرج و لوبارت) إمكانية ربط بحوث الابتكار بالمكونات النظرية للتوصل إلى دور العمليات العقلية في الابتكار، ويلاحظ على المكونات المعرفية في نظرية (ستينبرج ولوبارت) إنها ذات طبيعة تفاعلية دينامية.

الارابسك:

لفظ أجنبي أطلقه مؤرخو الفن الأوربيين على نوع من الزخارف الإسلامية ذات الفروع النباتية والتوريقات الزهرية والكتابات والتحويرات الهندسية وكلمة توريق بمعنى امتداد وهي مقتبسة عن كلمة اسبانية، (توريكوس)- الزخارف الإسلامية، اما الصور النباتية فهي مرتبة بشكل غير مسبق ومجردة كل التجريد فلا يبقى من الشكل الطبيعي للنبات إلا خطوطاً منحنية ومتتابعة لا بداية لها ولا نهاية، ويسمى هذا النوع من الزخارف بـ (ارابسك) ، وفن الارابيسك نمط من الفن المجرد أطلق عليه فن التوريق او فن الارابسك شكلت بمجملها الشخصية المتكاملة للفن الإسلامي في كل عصوره، وأصبح تزيين العمارة الإسلامية من أهم دلالاتها، وفن الارابسك ينبني على قوانين عدم التطور والتكرار والتماثل وقوة الدفع أو الزخم، وأول هذه المبادئ هو المبدأ الخاص بنفي أو إنكار الطبيعة التي قانونها هو بالتأكيد قانون التطور أو الحركة، مروراً بمراحل متتالية متعاقبة من النمو تفضي إلى النضج أو التمام، ولما كان الإسلام يبدأ بإنكار وجود شيء سوى الله، فكذلك نجد أن النمط العام للفن الإسلامي والأسلوب واللغة والفكر إنما تبدأ جميعاً بسلب أو نفي الطبيعة بوصفها محكاً أو معياراً وثاني المبادئ جميعاً التي بني عليها فن الارابسك هو مبدأ التكرار، وثالث المبادئ هو التماثل، والطبيعة لاهي بالتكرارية ولاهي بالتماثلية، فأن أوراق الشجرة نفسها ربما كانت في الظاهر تشبه بعضها البعض إلا أن كل واحدة منها تختلف عن الأخرى وتغايرها، وهذا هو الحال بالنسبة للتماثل، ومن خلال هذه العناصر السابقة ينبثق المبدأ الرابع لفن الزخرفة الإسلامي، ذلكم هو المبدأ الخاص بالزخم أو قوة الدفع والحركة القائمة بين نمط شكلي متكرر والآخر إلى ما لا نهاية، وبذلك فأن الفن الإسلامي ينكر من خلال العناصر الثلاثة الأولى المذهب الطبيعي، ويؤكد على وحدانية الله ولا نهائيته من خلال العنصر الرابع، وبكل العناصر يصل إلى الجمال الحق والتام وهو الله تعالى، (والله سبحانه وتعالى) لا يمثل عند المسلمين الوحدة الخالقة فحسب، بل هو أيضاً الوحدة الاكسيولوجية أو القيمية، حيث انه ملتقى القيم كلها من حق وخير وجمال، ومن ثم طرحت هذه النظرة القيمية وجهاً آخر لله، يتمثل في إبراز

الطبيعة القيمية أو المعيارية لله الواحد، فكما هو خالق الوجود، فهو مبدع كل جمال، اذ إن الصورة المجردة لفن (الارابسك) والتجريد الهندسي الخالص، وكذلك صور الخط العربي، إنما هي نوع من الصور الفنية اليدوية، واليد التي من شأنها تحويل قوة النفس إلى فعل، تقوم بتحريك المادة الخامية لأشياء الصورة المجردة، أي خطوطها وأشكالها وألوانها، على السطح التصويري، أما العقل فمن شأنه تنسيق الأجزاء والهيئات التصويرية بالمقادير والألوان وسائر الأحوال، ويتم ذلك بعد تخليص الأشكال من آثار الطبيعة المادية (المكانية والزمانية)، سواء أكانت هذه الأشكال ذات أصول طبيعية أي فن التوريق أو الارابسك، أم من معطيات العقل كالتجريدات الهندسية الخالصة وصور الخط العربي بمعنى آخر فعل اليد والعقل كتطبيق لإرادة النفس وتدبيرها.

الفن الكنيسي:

لقد نبع الفن الكنسي من الفكرة الدينية القائلة بأن الحياة الدنيوية ما هي إلا صدى ضعيف للسماوات، ومن هنا ينبع الاستخفاف بالعالم المحسوس ولهذا ترى الفن قد اصطبغ بصبغة الاستعارة والرمزية كصفة مميزة للفن الرسمي في العصور الوسطى، غير انه وفي الحقبة الأولى من العصور الوسطى ظهر الفن الشعبي إلى جانب الفن الكنائسي إلا انه لم يحصل على كيانه الخاص ونظريته المميزة، ولقد عرف أساقفة الكنيسة القوة المؤثرة للفن ولهذا عمدوا على استعمال هذه القوة في خدمة الكنيسة والدعاية الدينية، اذ كانت علاقاتهم بالفن متناقضة فهم من ناحية يدينون الفن ومن ناحية أخرى يحاولون ترويضه لخدمتهم، وهذا التناقض يلاحظ في أفكار القديس (أوغسطين354-430) الذي يُعد من ابرز الداعين للكنيسة الكاثوليكية، ولقد مر تفكيره في طريق صعب فهو من خلال الوثنية والإلحاد إلى الأفلاطونية الجديدة ثم إلى المسيحية، فمن سعيه الروحي هذا يتحدث (أوغسطين) في كتابه "الاعتراف" ويقول: "أن الله هو الفنان العظيم الذي يعطي الشكل والجمال والنظام لكل شيء بحسب قوانينه الخاصة، أن الله حقيقة كل جمال بل هو أعظمه "، وفي مكان آخر من مؤلفه

هذا يشير إلى انه معجب جداً بالغناء الكنائسي، ولو قدر له أن يعجب بالغناء نفسه أكثر من موضوع الغناء لعد نفسه آثما وتمنى أن لا يسمع المغني.

كارل يونك (1875-1961):

من علماء النفس البارزين استخدم كلمة الحدس للدلالة على إدراك مضمون اللاشعور في اليقظة، وبأختصار أن الفنان ذو قدرة مميزة هي الحدس، ويميل (يونك) إلى (اعتبار هذه القدرة فطرية)، "وان الفن إنما هو نوع من الحافز الفطري الذي يملك الموجود البشري فيجعل منه أداة أو وسيلة في خدمته، لذا فالفنان يمتاز بالسمو والرفعة لأنه يمثل إنساناً جمعياً يحمل في لا شعوره مكنون البشرية، الأمر الذي اقتاده إلى تعشيق الفن بالوجود الإنساني في نوع من المشاركة الوجدانية الصوفية"، و يرى (يونك) أن التعبير في الفن على اللاشعور الجمعي لا يتم إلا من خلال الرموز التي يسقطها الفنان في عمله الفني كصيغة مثلى للتعبير عن حقيقة معينة نسبياً، وللحدس دوره في صياغة مضمون الرمز وتشكيلها واختزالها، فالرمز يعتمد في ظهوره على الحدس من ناحية والإسقاط من ناحية أخرى، والحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه في شيء خارجي هو هذا الرمز، وحول طبيعة الرموز، ويقول (يونك) أنها تتكون أو تتشكل بحسب محتويات الشعور، حتى إذا كان هناك ثمة متناقضات في حالة وقوع الرمز، فقد تدل الرموز على معنى أو شيء معين أو تدل على نقيضه، وفرق (يونك) بين الإشارة (Sing) وبين الرمز (Symbol)، فقال:" إن الإشارة لا تفعل غير أن تدل على الأشياء الموصلة بها فقط وهي دائماً اقل من المفهوم الذي تمثله، أما الرمز فيمثل أكثر من معناه المباشر فضلاً عن أن الرموز نواتج طبيعية وعفوية "، ويعرف (يونك) الرمز " على انه مصطلح أو اسم أو صورة.. قد تكون مألوفة في الحياة اليومية، ولها معانٍ إضافية خاصة إضافة إلى معناها التقليدي والواضح وقد يكون مبهماً أو مجهولاً أو مخفياً عنا"، ويعد (كارل يونك) من أوائل طلاب (فرويد) أسس مدرسة اسمها علم النفس التحليلي وقد استخدم مصطلح اللبيدو ولم يقصد بها فقط الطاقة الجنسية بل طاقة الدوافع الكلية النفسية، و بناء على نظريته تألف اللاشعور من

قسمين: اللاشعور الفردي نتيجة لخبرة الفرد الكلية والكبت، واللاشعور الجمعي وهو مخزن لخبرة البشر العرقي، وفي اللاشعور الجمعي يوجد صور بدائية شائعة والصور البدائية هي انماط اولية للفكر تميل لتشخيص العمليات الطبيعية بلغة أسطورية ميتافزيقية المفاهيم كالخير والشر والارواح الشريرة، والوالدين مصدر للنموذج الاصلي، وفي نظرية (يونك) يوجد نوعين مهمين مختلفين وأساسيين من الشخصية والاتجاهات الشخصية والوظيفة، وعندما تتجه اللبيدو واهتمامات الفرد العامة إلى الخارج نحو الناس وموضوعات العالم الخارجي يسمى انبساطي وعندما يتمركز اللبيدو والاهتمام نحو الذات نسميه انطوائي، و(يونك) رفض تمييز (فرويد) بين الانا والانا الأعلى وعرف الجزئان على انهما في الشخصية مشابه للانا للأعلى وسماها القناع حيث يتألف القناع مما يظهر الشخص للاخرين على عكس حقيقة ما هي وهو دور الفرد الذي يختار وهو الانطباع الذي يريد الفرد تأثيره في العالم.

المسرح الهندي الراقص *INDIA* DANS *THEATER*

وهي تعني الحركة التي تحكي قصة، تؤدى هذه الرقصة الاجتماعية من قبل الذكور فقط، بمصاحبة الصنوج والأجراس وهدير الطبول الصاخب الذي يستمر بنفس القوة حتى نهاية العرض، تتخلل الرقصة أغان لقصائد شعرية يعبر عنها الممثلون بحركات رمزية وأن الموسيقى الشرقية لا تأتي منفصلة عن الفنون الأخرى فهي غالباً ما تصاحب الغناء والرقص وخاصة في المسرح الشرقي الذي يشكل الرقص فيه عنصراً رئيساً إلى جانب عناصر العرض الأخرى، كالأزياء الفخمة والماكياج الثقيل والملون بألوان حيوية مؤثره، إضافة إلى حركات الممثلين في الرأس والعيون والأطراف والأصابع والتي تجرى في نظام دقيق ومرسوم، كما تميزت الهند بنوعين من الموسيقى الدينية والدنيوية، ورافق كلاهما الرقص، فقدمت الدينية منها في المعابد ممزوجة بالسحر والرهبة، تقديساً (لبراهما) الإله، لجمال إنشاده الشعري، وبطولاته التي نشأ منها المسرح الهندي الذي يتفرد في تقديم العاطفة الجارفة أو الحادثة العنيفة أو غير اللائقة ويعد (الرقص التعبيري) وسيلة التعبير الرئيسة لدى الشعوب الهندية لكونه احد أساليب العبادة وتبجيل

الآلهة، علاوة على إن الهنود يتصورون الآلهة وهي ترقص، أي أنهم في رقصهم إنما يمثلون ويحاكون الآلهة من خلال تقليد حركاتها السماوية أمام العباد في الأرض، من هنا يتأتى اهتمام الهنود بالرقص.

المسرح الصيني **Chinese Theatre**_:

يرجع أصله إلى التقاليد الدينية والأساطير إلى ما قبل الميلاد، وتؤدى المسرحيات ذات المشاهد القصيرة والكثيرة الحوار أو الغناء أو الإيماءات بأستعمال وسائل رمزية متنوعة، يرافقها في اغلب الأحيان موسيقى صاخبة ويغلب عليها الارتجال عدا القطع الغنائية التي تعد الركيزة الأهم فيها، ويقترب شكلها العام من الأوبرا الإيطالية، لترجيح العنصر الغنائي، مع الاحتفاظ بالعناصر التقليدية والأسلوب الخاص بالعرض، ويحتوي المسرح الصيني على التركيب الفني(Sangita) والمناظر التشكيلية المرسومة التي تميز بها إضافة إلى الحوار الكلامي (لذلك فهو اقرب للاوبريت منه للأوبرا)، وقد ولع الصينيون القدماء بالطقوس والاحتفالات الدينية معتمدين فيها الموسيقى والرقص عن طريق استحضار الأساطير والخرافات، وتقترب حركاتهم الراقصة من حركة المسرح في التعبير عن معتقداتهم وشعائرهم، إضافة إلى اعتمادهم التوزيع الغنائي في (الأوبرا) حيث قدموا من خلالها الفضائل الصادقة وجواً من الخيال، يوصلها حوار مشبع بالأغاني والأناشيد، عاجّة بالإشارات والإيماءات التقليدية الصينية، وقد استعمل الصينيون في مسارحهم آلات موسيقية، متعددة منها الوترية، ومنها الهوائية والأخرى إيقاعية وهي تضم أشكالاً مختلفة من الطبول والأجراس.

كابوكي kabuki :

المسرح الشعبي الذي خضع للتغيير والتجديد خلال مراحل تكوينه فأصبح خير مسرح يجتذب الجمهور إليه لاحتوائه على فنون-الرقص والموسيقى والدراما إضافة إلى وسائل الإقناع والإبهار الأخرى كالملابس ذات الذوق الرفيع، وروعة المناظر المسرحية المحكمة والمعقدة التي تحول خشبة المسرح إلى قصر أو غابة أو بحيرة، فهو مسرح يجمع بين المسرح الصيني التخيلي والمسرح الغربي الفوتوغرافي، اذ تؤدى في مسرح (الكابوكي) الكثير من التمثيليات الخيالية

التي تتخللها الفواصل المضحكة والاستعراضات والنوادر المشهدية التي تصمم من اجل تسلية المُشاهد وللإبقاء على تنوع وتلون المنظر، ويستمد موضوعاته وتقاليده من "الأساطير والخرافات الشعبية وأحياناً من الأحداث التاريخية، ويمثل على مسرح واسع وواطئ"، حيث إن مسرحيات (الكابوكي) طويلة وتتكون من سلسلة من الأحداث يستمر العرض فيه من الصباح وحتى المساء، والنصوص معدة أساساً من نصوص قديمة من (النو)... ويحافظ على الأصل الموسيقي المصاحب لها، وتدعم بالعزف على آلتي الطبل والفلوت، ويتخلل المسرحية حركات إيمائية بجانب الرقص وتترنم الكلمات عند إلقائها، ولقد كانت جميع الحركات والحوارات والأغاني مؤسلبة على نحو صارم، وكانت الموسيقى تنقل المتفرج بأحداثها المتوحشة إلى عالم من الرؤى المجنونة، و تتجلى روعة (الكابوكي) في أداء ممثليه" ومهاراتهم المتشعبة في استخدام الأساليب والطرز وتقليد الدمى أو الحيوانات... والرقص بصفة خاصة والعزف على الآلات الموسيقية والغناء، لان كابوكي مزيج مركب من فنون الرقص والدراما والموسيقى"، ولقد أصبح (الكابوكي) من أهم الفنون المسرحية اليابانية بطابعه الفريد لشكل المسرح الكلاسيكي وما يحمله من أفكار جمالية في العرض المسرحي، والموسيقى فيه رقيقة، محركة للعواطف، تقوم بإعطاء قيمة تعبيرية فائقة تساعد على تفسير الموقف، وتسهم في إظهار مختلف المشاعر والأحاسيس بالكلمات والأصوات الموسيقية.

القصيدة السيمفونية:

أراد بها الرمانتيكيون تحقيق الصلة الوثيقة بين الشعر والموسيقى، إذ تمكنوا فيها من إلقاء التبعية الموسيقية للشعر وبلوغ مرحلة تمثل فيها الموسيقى جوهر القصيدة، وتطلق تسمية القصيدة السيمفونية على القطعة الموسيقية التي يكون بناؤها نابعاً من وحي قصيدة شعرية.

جيسبة فيردي- Giuseppe Verdi (1813 – 1901)

من ابرز المؤلفين الموسيقيين في القرن التاسع عشر للأوبرا الإيطالية التي امتازت بشخصيتها المستقلة عن الأوبرا الرومانتيكية، حيث استمدت مواضيعها

ومادتها الموسيقية من الواقعية الحياتية، ولقد كانت أوبرات (فيردي) تعبر عن قضايا عصره، لذلك كان الجمهور يستقبل أوبراته بتفاعل واندفاع، ففي أوبرا (جان دارك) وأوبرا (ارناني) وأتيلا ومكبث كان الجمهور يقف وينشد خصوصاً مع غناء المجموعة، وغالباً ما كان ينتهي العرض بمظاهرة ضخمة تنادي بالحرية وبوحدة ايطاليا.

ريتشارد فاغنر Rechard Wagner (1813 – 1883):

ولد في ألمانيا في خضم الظروف التي عاشتها أوربا بشكل عام وألمانيا بشكل خاص، حيث كانت تعاني من القلق الذي يسكن نفوس شعبها ومن كبت الحريات، بدأ اتجاهه للمسرح منذ طفولته الأولى بسبب البيئة التي عاش فيها والتي أدت إلى تنشيط مخيلته بشكل غير مألوف، أما عبقريته الموسيقية فأستيقظت في الشعر والمسرح وأصبح التعبير عنده يشتمل على المرئيات والمسموعات معاً، وبدأ(فاغنر) نشاطه متأثراً بفن الأوبرا، كأمتداد حضاري طبيعي ينسجم مع مفاهيم العصر، وقد وجد استسهالاً في صياغة ألحان الأوبرا بحيث يمكن أن تستبدل كلمات تلك الألحان بكلمات أخرى من دون أن تؤثر في السياق الدرامي للأحداث وليس لها هدف سوى الترويح عن النفس، لان الأوبرا كانت مجرد مناسبة لتأليف الموسيقى، وخلق أشكال موسيقية معينة، أما كلمات النص وبناؤه الدرامي فتأتي تابعة للموسيقى، لذلك أدرك (فاغنر) نوع" الألم الذي يحس به المتلقون لان قدراتهم مشتتة، ولأنهم لا يعرفون إذ، كانوا قد دعوا إلى مسرحية أم حفلة موسيقية"، اذ عارضت أفكار(فاغنر) المنطقية بداءة الطابع التقليدي لتقنيات الأوبرا المتمثلة بالاستهانة بقيمة النص، وفي تهيئة اوقات راحة للمغنين تتخلل الإنشاد، وفي طبيعة التبادل بين الإنشاد والغناء الانفرادي الذي يتيح المجال لدخول الممثلين إلى خشبة المسرح وخروجهم منها، وفي الألحان الإلقائية التي تقوم بمهمة الربط بين أجزاء الأوبرا المختلفة إضافة إلى الطابع التقليدي للاغاني والأناشيد التي لا تتجاوب مع المتغيرات العاطفية أو الأفعال الدرامية، كما يصف (فاغنر) الأوبرا في عصره على أنها لم تعد فناً وإنما ظاهرة تتغير تبعاً لمقتضيات الذوق العابر، ولم يعد الشاعر إلا تابعاً ذليلاً للملحن

الموسيقي، ولا يمكن أن تغدو الأوبرا فناً صحيحاً إلا بأستخدام كل الوسائل الممكنة لإذكاء الخيال، ويعني ذلك أن تتحول الأوبرا إلى الدراما، أي أن تصبح فناً جامعاً شاملاً، ينطوي على الشعر والموسيقى والتمثيل والفن التصويري المسرحي معاً في مركب واحد، وفي نظر (فاغنر) أن (العمل الفني الشامل) يحمل سمات فن اليونان القديمة الذي توقف تقدمه الطبيعي بسبب سيطرة الكنيسة في القرون اللاحقة التي عاشتها أوروبا، لذلك اخذ يفكر بإحيائه لإيمانه بأن الفن الحقيقي هو حاصل جمع العناصر الثلاثة (الشعر، الموسيقى، الرقص) التي تقابل ملكات الإنسان(العقل، القلب، الجسد، الحركة)، ولا يمكن في اعتقاده لأي عنصر(بمفرده) منها أن يخلق عملاً فنياً حقيقياً، كما يعتقد أن (العمل الفني الشامل) لا يمكن أن ينجزه إلا شخص واحد يقوم بمهمة تأليف الكلمات والموسيقى.

ريمسكي كورساكوف (1844 – 1908) **Rimsky- Korsakov :**

هو نيكولاي اندريفنج ولقب (ريمسكي كورساكوف) وفق الاسم العائلي، عمل مدرساً للموسيقى في بطرس بورغ وله العديد من المؤلفات السيمفونية والاوركسترالية الذي اعتمد فيها التراث الحضاري الرومانتيكي الأوربي بتقاليده النظرية والتقنية والجمالية وجمع بين القصص الشعبية والأسطورية والعربية في مؤلفاته الاوبرالية وأشهر أعماله الموسيقية هو سويته المشهور (شهرزاد) وتتميز أعمال (كورساكوف) بشخصيتها الفريدة النابعة من أسلوبه الخاص المتصف بكمال الطابع البنائي، حيث جمع بين التراث الغنائي الشعبي المتوارث وما استوحاه من عالم الأساطير ومن تتابعات صوتية دينية قديمة في مؤلفات تميزت بالبناء والتوافق الصوتي (الهارموني) وبذلك تعطيها طابع القدم والأصالة التراثية، اذ اختار (كورساكوف) لأوبراته مواضيع متعددة، والموضوع عنده وسيلة مهمة يعبر بها عن كفاح والتزام الفرد الاعتيادي في المجتمع أمام قضاياه الاجتماعية الوطنية، وفي مجال الدراما الموسيقية له خمسة عشر مؤلفاً منها أوبرا (بسكوفانكا) التي يدور محتواها حول نضال مدينة (بسكوف) ضد القيصر (ايفان) الرهيب في سبيل حريتها، وأوبرا (خطيبة القيصر) والتي يعكس

(كورساكوف) فيها بوضوح العلاقات الاجتماعية واضطهاد المرأة الروسية في القرن السادس عشر، ويعتبر المؤلف الموسيقي الروسي الكبير (ريمسكي) (1844 – 1908) من ابرز الموسيقيين الذين استوحوا اعمالهم من الاساطير الشعبية الروسية والشرقية القديمة، وكان احد اعضاء جماعة "الخمسة الكبار" التي أسسها (ميخائيل بالاكيريف) ومارست دوراً هاماً في تكوين المدرسة الموسيقية الروسية الاصيلة وخرج من رحمها عظام الموسيقيين الروس، وكانت الجماعة تضم الى جانب (ريمسكي) كلاً من (ميلي بالاكيريف وألكسندر بورودين وسيزار كوي وموديست موسورغسكي)، واشتهر (ريمسكي) بأبداع مؤلفات موسيقية استوحيت من الفولكلور الشعبي، بما في ذلك الفولكلور العربي، وتعد قصيدته السيمفونية "شهرزاد " نسبة الى احد ابطال الاساطير الروسية القديمة، واستوحى الموسيقي عند تأليفه لهذه الاوبرا ذكرياته عن رحلته البحرية الاخيرة، وتتصف هذه الفترة بولع (ريمسكي) بمواضيع الفولكلور، وخطرت بباله بعدئذ فكرة تأليف قصيدة سيمفونية تستوحى فكرتها من الحكايات الشرقية، واستعان (ريمسكي) بحكاية بقلم المستعرب المعروف آنذاك (سينكيفيتش) اسمها "عنترة"، فاطلق هذا الاسم على سيمفونيته، وعاد (ريمسكي) الى هذا الموضوع مرتين في عام 1875 وعام 1897 ليبدع النسختين الثانية والثالثة لهذه السيمفونية، وفي صيف عام 1869 بدأ (ريمسكي) في تأليف أوبرا "بسكوفيتيانكا "اي " فتاة من اهالي مدينة بسكوف" وذلك بطلب من زميليه (بالاكيريف وموسورغسكي) اللذين اختارا مسرحية الكاتب (ماي) اساساً لنص الحوار في الاوبرا، ونصحا (ريمسكي) بتأليف الاوبرا بناء عليه، واستغرق العمل في تأليفها 4 سنوات، فتم العرض الاول للاوبرا في يناير/ كانون الثاني عام 1873 الذي صادف زواج (ريمسكي) من "ناديجدا بورغولد" احدى الفتيات التي كانت تعمل في أمانة جماعة" الخمسة الكبار" وابتداء من عام 1871 باشر (ريمسكي) بتدريس الموسيقى في كونسرفتوار موسكو، ولم يفارقه الوحي، فعكف على إبداع اوبرا جديدة واختار حوارا لها قصة بقلم غوغول "امسيات في مزرعة ديكانكا" واطلق عليها تسمية" ليلة في شهر آيار" واستوحى الموسيقى من أجواء اوكرانيا وألحانها

الجذابة واغنيات شعبها، وحاول (ريمسكي) كتابة نص الحوار في الاوبرا بالحفاظ على بنية قصة غوغول وشاعريتها، وانجز الموسيقي تأليف الاوبرا، وقد تم عرضها بنجاح عام 1881، وكانت ذروة الابداع في مؤلفاته الاوركسترالية بعد تأليف الاوبرات هي كل من " الكابريتشيو الاسبانية "والقصيدة السيمفونية "شهرزاد"، والاخيرة أبدعها الموسيقي خلال صيف عام 1888 وتمثل تجسيداً لبعض المشاهد من قصص ألف ليلة وليلة، ووصف النقاد الموسيقيون، وعمل (ريمسكي) هذا بأنه ذروة الفن السيمفوني الروسي، اذ استطاع الموسيقي هنا الجمع بين تقاليد الموسيقى الروسية الاصيلة من جهة وروح الحكايات الشرقية من جهة اخرى، ويسود في القصيدة السيمفونية موضوعان: اولهما موضوع شهريار الرهيب وثانيهما موضوع شهرزاد الحسناء الناعمة.

السويت:

كلمة تطلق في الموسيقى الرومانتيكية (موسيقى القرن 19) على مؤلفات ذات منهج محدد تؤدى خاصة من قبل الاوركسترا، وفي البداية كان يفهم أن السويت تعني سلسلة من القطع الموسيقية المختلفة فيما بينها في الطابع وذات نمط شعبي راقص أحياناً، وغالباً ما اقتبست تلك القطع من مقدمات وفواصل الأعمال المسرحية ثم تعد إعداداً جديداً لكي تصلح كعمل اوركسترالي مستقل، ومن الأمثلة الجيدة على ذلك، السويت (الارليزين) (فتاة الأول) للمؤلف بيزيه، والسويت (بيرجنت) للمؤلف جريك، والسويت (لوسكاجيك) للمؤلف تجايويكوفسكي، والسويت (بتروشكا) للمؤلف سترافنسكي والسويت (روميو وجوليت) للمؤلف بروكوفيف..... وغير ذلك.

أورف كارل Orff Carl :

مؤلف موسيقي ألماني ولد عام 1895، اعتمد على التراث الأوربي القديم وإحياء الظواهر الموسيقية لعصر ما قبل النهضة، في أسلوب فني جديد يسمى، بـ(الاوستيناتو)، وهو اصطلاح ايطالي، يعني استمرارية إعادة جزء إيقاعي ولحني معينين في أماكن متنوعة من التركيب الصوتي الغنائي للعمل الفني، وبرز هذا الأسلوب ألتأليفي في مؤلفه الشهير (كارمينا بورانا) عام 1936، ولم يتعامل

(أورف) مع نصوص مكتوبة خصيصاً لمسرحياته، إنما اعتمد على التراجيديا محاولاً تفسيرها (النص الأصلي) بوسائل معاصرة، كما في (افروديت) و (كارمينا بورانا)، ولقد عمل (أورف) على "توظيف وسائله في التعبير الموسيقي مع الإيقاع والإيقاع الفطري تقريباً، كعنصر أساسي والتمثيل الصامت والإيماء والرقص والكلمة المنطوقة متعاشقة بتحرر"، وتصنف مؤلفات (كارل أورف) إلى تلك الابتكارات الموسيقية التي تطلق عليها اسم الموسيقى المعاصرة، ذلك لاعتماده على التراث الأدبي القديم لعصر ما قبل النهضة وبعض الخصائص الموسيقية البدائية أيضاً، واستطاع أن يقدم هذا المزيج بلغة فنية معاصرة فريدة.

طريقة مايرخولد - Meyerhaled, Vesovolod

اعتمد (مايرخولد) أسلوب (البيوميكانيك) كمنهج لإعداد الممثل في (الأستوديو) مسرح الفن، كما وظف الحركات البلاستيكية بوصفها وسيلة تعبيرية ضرورية في تهذيب جسد الممثل، إنها" (بلاستيكا) غير المطابقة للكلمات، اذ أخرج (مايرخولد) أول مسرحية سوفيتية على خشبة مسرح الفن بعنوان (Mystery –Bouffe) لـ(مايكوفسكي) عام 1918، ثم تلتها أعظم عروضه في الإخراج في تلك الفترة مسرحيتان لاحقتان لـ(مايكوفسكي) هما (بقة الفراش) و(الحمام العمومي)، ولقد اعتنى (مايرخولد) بجسد الممثل بوصفه المادة التي تشغل حيزاً في مساحة العرض، فأنه أكد على مبدأ أساس يتعلق بتنظيم المادة أي تنظيم أعضاء جسده بصورة صحيحة ومعبرة، وإذا كانت الحركة الجسدية تعبر عن إيقاع الجسد، فأن الإيقاع والإحساس به وتعميقه إنما يدفع إلى الوعي العالي بأشتغال أعضاء الجسد، وهذا الموضوع لا يتحقق عند (مايرخولد) إلا في

- "عدم وجود حركات إضافية غير منتجة.
- الإيقاعية.
- توافر مركز صحيح للجسد.
- الثبات"

إن الهدف الأساس عند (مايرخولد) هو تنظيم الاستجابات الانفعالية والعضلية للممثل مثلما عدت بالنسبة للراقصين، ويجب أن تكون كل حركة أو

إيماءة بدرجة عالية من الانضباط فالعناية الفائقة بالجسد بصفته المرسل لكل حركة وإشارة معبرة عن المشاعر والأحاسيس، والمحرر للطاقة وشكلها بالإضافة إلى أن الممثل يأخذ" من الفنون المجاورة وكل ما يرتبط بفننا المسرحي" اذ أن أسلوب (مايرخولد) المبني على الشرطية وتدريباته على قوانين (البيوميكانيكية) إنما جاءت لتعبر عن نوعية الأفكار التي شغلته والصور المسرحية التي أرادها أن تتجسد عبر النسق الحركي الذي يحتويه.

طريقة جيرزي غروتوفسكي Jerzy Grotoviscy

تؤكد الطريقة (العملية التجريبية) لـ(غروتوفسكي) عمل جسد الممثل الذي عده جوهر المسرح من خلال العلاقة الحية بين الممثل والجمهور، كما عد الحركة ذات الدلالات المتعددة عنواناً أساسياً للممثل في مسرحه فهو يخطط رغبات الشخصية وعواطفها وأفكارها عن طريق الحركات الجسدية وهو في التمارين هذه يحاول أن يعبر عن الدلالات الراقدة في اللاوعي الجماعي وبهذا يحقق الممثل تخطيط دوره لأجل أن يكون بينه وبين جمهوره اتفاق على هذا التخطيط لان كل حركة من حركاته وكل إيماءة من إيماءات جسده يجب أن تحدث سلسلة من ردود الأفعال تتعلق بخبرات جماعية موجودة في ثقافة المجتمع وموجودة في الواقع، اذ ان (جيرزي غروتوفسكي): بولندي الجنسية، منظر ومخرج مسرحي، معلم، مبدع أساليب جديدة لفن الممثل، من أهم أعماله: الكراسي ليونسكو، الخال فانيا لتشيخوف، وفي عام (1959) أصبح مديراً لمسرح الـ (13صفا)، اخرج في هذا المسرح العديد من العروض المسرحية ذات الطابع المتميز إذ ارتبطت بتميزها بأساليبها الفنية المبتكرة، (قابيل) لبايرون، (ميتريوم بوفو) لمايكوفسكي، و (شاكونتالا) للكاتب الهندي كاليداس، وتعد مسرحية (اكرويوليس) للكاتب المسرحي البولندي فيسبيا نسكي – من أهم أعمال (غروتوفسكي) التأسيسية لمسرحه الهام الذي ارتبط به طوال حياته (المعمل المسرحي) ، اذ أن مسرح (غروتوفسكي) يتمتع بقدر كبير من الحركات والإيماءات المرتبطة بطاقة الممثل بعدّه ليس مجرد أجهزة تعبير صوتية وجسدية، وفضلاً عن هذا قوة ساحرة وقدرة طقوسية وانه من اجل تحقيق هذه

القدرات يجب أن يكون راقصاً، وبهلواناً، وساحراً، وان يلعب اليوغا وان تكون له السيطرة الكاملة على الإيقاعات الأشد بطئاً والأشد سرعة وعلى التحكم في عضلاته كافة يقول(غروتوفسكي):" لا نريد تعليم الممثل مجموعة مهارات متفق عليها أو نعطيه حقيبة حيّل"، حيث إن التمرينات ليست وصفات جاهزة، إنها طريق نحو اكتشاف قدرات الجسد من خلال توافق(الإيقاع، التوازن، السيطرة) لان الجسد بوصفه المنتج لمجموعة من الإيماءات والإشارات الدالة جمالياً وفكرياً، أي يحقق الممثل من خلال قدرات الجسد حضوراً أعلى وتأثيراً اكبر، لذا جاءت التمرينات عنده الوسيلة الأكثر دقة للوصول إلى منهج علمي مدروس في تعلم المهارات الحركية.

طريقة موريس فيشمان Maurs Fishman :

لقد جاءت تجارب (موريس فيشمان) في تدريب الممثل ميدانياً من خلال عمله كأستاذ لمادة التمثيل والإخراج المسرحي في مدارس التدريب المسرحي في (برمنجهام) والتي لخصها في كتابة (تدريب الممثل) حيث توصل إلى وجود مدرستين: المدارس التي توجه اكبر قسط من الأهمية إلى تطوير الحرفية الخارجية (الموضوعية) للممثل أي إلقاءه وحركاته وإيماءاته، والمدارس التي ترى من الأهم أن تنطلق الأفعال من الداخل إلى الخارج (المدرسة الذاتية). إضافة إلى مدرسة الحركة البحتة والتمثيل الصامت حيث يرى (موريس فيشمان): إن المسرحية الراقصة والحركة و الباليه والتمثيل الصامت كلها أشياء يمكن أن تساعد الممثل، وعليه وجب تدريب الممثل على مثل هذه الطريقة، لأهميتها في التشخيص المسرحي.

فرانسوا دلسارت Franso Delsart (1811 – 1871):

مخرج فرنسي، قسّم جسم الإنسان إلى ثلاثة مناطق:- 1. فيزيقية جسدية، 2. عقلية فكرية، 3. عاطفية وروحية، وأكد أن هذه الجوانب الثلاث لها اتصال وثيق بالفعل الدرامي وبالعاطفة وبالفكرة، وارتكزت أعماله الإخراجية على مبدأ يقول: إن قوانين التعبير المسرحي تقبل الاكتشاف ويمكن أن تصاغ بدقة مثل الحساب والرياضيات، فكان يعمل على تحليل العواطف والأفكار ويصمم

كيفية التعبير عنها خارجياً، فقسم الأشياء على ثلاثة أقسام وفي ضوئها قسم جسم الإنسان إلى ثلاثة مناطق هي(عقلية، وجسدية، وعاطفية)، ويمكن أن يرتبط بكل جانب سلوك معين، فالعقل يتصل بالفيزيقي، والفكرة تتصل بالعقل والعاطفة تتصل بالروح، وعلى هذا أيضاً قسم جسد الإنسان إلى عدة أقسام كل قسم يتصل بوجه من تلك الوجوه، وكان من أوائل الذين وضعوا نظاماً للتدريب، شمل تمارين خاصة بالاسترخاء وتعديل القوام والسيطرة على التنفس وتمارين خاصة بالتركيز وتحليل النص وتوصل (دلسارت) إلى أن الجسد يأخذ شكله المناسب، والإيماء يأخذ التعبير المناسب بفعل ضغط الغريزة والطبيعة والعاطفة، وقد درس مؤثرات الوعي واللاوعي ومهمات الحواس في السلوك الإنساني، وتعتمد طريقة دلسارت على ما يلي:-

يستند فن الإيماء على ثلاثة أهداف:-

" أن يثير (يحرك بواسطة الفكرة)

أن يُمتع (يحرك بواسطة الجسد)

أن يقنع (بواسطة الفكر والجسد) "

أي أن الفنان (الممثل)، يحرك المتفرج بواسطة الفكرة التي يعرضها، وهو يَسّر بواسطة اللغة التي يتكلم بها، وهو يُقنع بواسطة الإيماءة التي يعبر بها، وتعد اللغة اضعف الوسائل، حيث أن دور اللغة ضعيف بالنسبة للمشاعر، إذ يمكن التعبير عن المشاعر بواسطة الإيماءة، وتتصل الإيماءة اتصالاً مباشراً ووثيقاً بالروح وبالقلب، فهي لغة الحياة كما تتصل بالفكر والعقل، بل قد يصبح العقل ثانوياً بالنسبة للقلب، إذا كانت الإيماءة، هي العنصر الوسيط الأهم، وبالرغم من أن للإيماءة خصوصيتها، إلا أنها تستعير من الوسائط الأخرى، كما أنها تمهد الطريق للغة والفكر وقد تتقدمها، أو تسندهما وتبرزهما، وبواسطة الصمت البليغ تهيئ ذهن المتلقي وتوجيهه، وتجعله في موقف المشاهد على سير العمل، والصمت يشارك في التحفيز للعمل لأنه استهلال له، ويقصد بالإيماءة الفنية، التعبير عن فراسة الوجه، أنها الفعل المضاد وأنها مرآة الأشياء، أنها الوسيط المباشر بالقلب، أنها التوضيح الملائم للمشاعر، أنها اكتشاف الفكرة، أنها التعليق على الكلام

والتعبير المضمور الضمني أو التقليدي للغة أنها التبرير الإضافي للكلام والكلام مجرد حروف، أما الإيماءة فهي عمل منظور يقوم مقام الحروف و"على الممثل الذي يريد أن يتعلم فن الإيماء يجب أن يعرف أن لجذعه ثلاثة مناطق:-

الصدر – يرتبط بالأمور العقلية.

القلب – يرتبط بالأمور الأخلاقية.

البطن – ترتبط بالأمور الحيوية.

أما الأكتاف فهي مكان مقياس العاطفة والحساسية ومرفق اليد مكان مقياس الرغبة ".

وأضاف (دلسارت) أن الإيماءة تعتمد على ثلاثة أسس، وتتصل بثلاثة نظم دراسية، وهي العلوم الثلاثة:-

الاستاتيكية (الساكنة)، و(التحريك)، و(الرمز) ، فالرمز هو فكرتها، والتحريك (الديناميك) هو روحها، فهي حالة التبادل والتعادل أو هي الوسائط بين الثلاث (يحرك، يسّر، يقنع)، وإن أقوى الإيماءات هي التي تؤثر بالمشاهد من غير أن يعرف بها، أي أن: الإيماءة الخارجية ليست إلا صدى للإيماءة الداخلية التي تولدها وتتحكم بها .

مارسيل مارسو Marcello Marcel :

ولد عام (1923) وهو ممثل فرنسي، مثل المسرحيات الإيمائية، وبحث في إمكانيات التعبير الإيمائي، بدأ بتعليم الأطفال في مشاهد قصيرة بلا كلمات وطور فيها شخصيات الودود الأحمق الأبيض الوجه، .... جمع فرقة لتمثيل المسرحيات الإيمائية الكاملة وأشهرها مسرحية (المعطف) لـ (جوجول) عام (1951)، ثم رتب المواسم بحيث تتناوبها عروض فرقته وعروضه الفردية ومثل عدة مرات في لندن، ويعد (مارسيل مارسو) من ممثلي التمثيل الصامت في القرن العشرين، والذي نشر رسالة (ديكرو) في أنحاء العالم، وقد انزل (مارسيل مارسو) الكلمة المنطوقة عن عرشها المسرحي، ليأخذ الصمت تلك القوة الآسرة، مكانها ولتلتحم عناصر الصمت والحركة بخيال المتفرج في دائرة محكمة، عندها يصبح الخيال جلياً واضحاً متخلياً عن طابعه المجرد – ولا يتحقق هذا

الإعجاز إلا إذا كانت الحركة مصقولة بأزميل نحات بلا حشو ولا فراغات خالية من المعنى ، ولقد فرّق (مارسو) بين مصطلح (التمثيل الإيمائي) ومصطلح (البانتوميم) إذ قال: "التمثيل الإيمائي فن اتحاد الذات مع العناصر السائلة والجامدة المحيطة بنا ، في الترجمة التشكيلية ، في كلام الجسد ، يرتسم فن التمثيل الإيمائي " ' وأضاف انه " ليس لغة الحركة فحسب، بل هو معرفة لغة الفعل أيضاً ، لغة تعرف الكائن البشري لتطلعاته الدفينة ، وعلى التمثيل الإيمائي ألا يتنكر لأصله، فلقد نشأ من مصادر شعبية حية ، وعليه أن يعبر عن أعماق تطلعات الشعب"، ويوضح أكثر فيقول: " التمثيل الإيمائي من الصمت والحركة ......فن العقل ذاته والإحساس، فن مرتبط بحياة الإنسان، أما (البانتومايم) فلها قواعد أخرى، قد تكون كوميدية أو هزلية ، وكثيراً ما تترجم قصة أو موقفاً معيناً ، وهي فن درامي لأنه اجتماعي أولاً وقبل كل شيء ، فن يحدد مكان الإنسان من أمثاله في المجتمع"، كما درس (مارسو) تراث المسرح الياباني (النو وكابوكي) والأساطير الهندية ثم التراث الإنساني كتراث (شكسبير وجوته وبيكاسو و سرفانتس) مما ساعد كل ذلك على تكامل شخصيته ليصبح الممثل والمؤلف والمخرج كما هو ماكير ومصمم إضاءة ويختار الموسيقى بنفسه من (موتزارت وباخ وفيفالدي) وغيرهم من أساطين الموسيقى الكلاسيكية ، فكانت ثمرة ذلك عظيمة مكنته من مخاطبة جمهوره بلغة فنية عالية وعالمية وبناء حركة فنية صافية تحيطها هالة شعرية باهرة.

أبيوقراط Hippocrates

طبيب اغريقي قد لا يكون أول من جاء بنظرية العلاقة بين أخلاط الجسم (سوائله وأمزجته وإفرازاته الداخلية) وبين الشخصية ، غير أن تقسيمه للشخصية وربطها بهذه الأخلاط هو أقدم ما وصل إلينا عن مثل هذه العلاقة ، إذ قسم (أبيوقراط) الناس وفق المزاج الغالب لديهم إلى: الطراز الدموي والطراز الصفراوي والطراز السوداوي وأخيراً الطراز البلغمي، وقد عزا (أبيوقراط) اختلاف الأمزجة إلى اختلافات عضوية-كيميائية في الجسم مستنداً في ذلك إلى نظرية انباذوقليس (450 ق.م) في العناصر الأربعة المكونة للكون وهي التراب والهواء والنار والماء ،

وقد أخذ (جالينوس)بأنماط (أبيوقراط) غير أنه زاد عليها أنماطاً أخرى، فأصبحت تسعة في مجموعها وذلك بإشراكه مزيجاً من خليطين أو أكثر في تقـ.ير المزاج .

جالينوس Galen C. Theory

طبيب يوناني (عام 130-200) وضع النظرية التي تعتمد على نظرية الاخلاط الاربعة الشهيرة التي وضعها (ايبوقراط Hippocrates)، حيث لم يهتم الأخير كثيراً بوصف الشخصية بل كان اهتمامه منصباً على تفسير الفروق في الأنماط ولكن (جالينوس) تمكن من أن يعين سبباً محدداً لكل من الانماط البارزة الاربعة لدى الافراد في غلبة ما يسمى بأخلاط الجسم، وهذه الانماط الاربعة هي:

أ - **الدموي** (متفائل، دافئ، ذو حمية وحدة وحرارة) وهو شخص ممتلئ دائماً بالحماس، ويرجع مزاجه إلى قوة الدم.

ب - **السوداوي** (الحزين المكتئب) ويفترض أن حزنه راجع إلى زيادة وظيفة مادة الصفراء ذات اللون الأسود.

ج- **الصفراوي** (غضوب سريع الغضب) ويعزى تهيجه إلى غلبة الصفراء (ذات اللون الاصفر) في الجسم.

د- **البلغمي** (البارد المتراخي والمتبلد) ويمكن رد أسباب بطئه الواضح وتبلده إلى تأثير مادة "البلجما" في الدم.

نظرية برمان Berman Theory

من العلماء الذين أهتموا بأجراء دراساتهم حول أهمية الطرز الهرمونية فهو العالم الامريكي Berman الذي صنف الشخصيات حسب النشاطات الهرمونية السائدة، فهناك الطراز الدرقي نسبة إلى نشاط الغدة الدرقية Thyroid gland وصاحب هذا الطراز يكون عادة متهوراً، سهل الاستثارة، قلقاً، نشطاً، يميل إلى السلوك العدواني، أما الطراز الآخر فهو الطراز الأدريناليني نسبة إلى نشاط الغدة الأدرينالية Adrenal gland وصاحب هذا الطراز يتميز عادة بالمثابرة في العمل والنشاط والقوة، والطراز الثالث هو الطراز الجنسي نسبة إلى نشاط الغدد الجنسية genitals في الجسم حيث يتميز صاحبه بالخجل، وسهولة الاستثارة من

حيث الضحك أو البكاء وما ألى ذلك، ،أما الطراز الرابع فهو الطراز النخامي نسبة إلى افرازات الغدة النخامية pituitary gland ويتميز اصحاب هذا الطراز بقدرتهم على ضبط النفس والسيطرة عليها وعلى انفعالاتها، والطراز الاخير هو التيموسي، وصاحبه عديم الشعور بالمسؤوليات الأخلاقية، ويميل نحو عدم السواء عموماً ولقد أطلق (برمان) واتباعه على الغدد الصم ductless glands أسم غدد المصير أو غدد الشخصية، إذ أنهم في اتجاههم هذا يرون أن الانسان يرث جهازاً غددياً يطبع شخصيته ويحدد ملامحها الاساسية، ويوجهها كيفما يشاء تجاه الخير والشر، الصحة أو المرض.

نظرية مكدوجل: McDougall Theory

لقد كان (وليم مكدوجل) William McDougall مهتماً بشكل جدي في الاساس الذي تمارسه الغدد الصماء في الطبع وكتب مقالة حول هذا الموضوع، وهي "النظرية الكيميائية في الطبع وتطبيقاتها في الانطواء، الانبساط" عام 1929، ومحتوى نظريته هو أن الانطوائية يمكن تفسيرها على اساس فعل عامل كيمياوي في الجسم وتأثير ذلك المحدد على الجهاز العصبي بكامله، وقد أفترض (مكدوجل) بأن هذه العامل الكيمياوي هو أفراز هرموني لا حجى الغدد، أو مادة اخرى تنجم عن التفاعلات البايوكيميائية ولذلك فالمنطوي تبعاً لمكدوجل McDougall تخضع لديه المستويات الدنيا من الجهاز العصبي لدرجة كف عالية من الأنشطة اللحائية العليا، وحيث أن الوظائف الدنيا مكفوفة فأن الوظائف الوجدانية النزوعية هي اكثر الوظائف اهمية، وعند المنبسط كمية ضخمة من مضاد الكف اللحائي، وقد اثبت (شاجاز Shagass) فرض (مكدوجل) هذا ببيان أثر الكحول في الانبساط، الانطواء.

نظرية جانيش Jaensch theory

من بين النظريات التي اعتمدت الهرمونات في تفسير الشخصية واعتمدت التقسيم الذي أتى به (جانيش) Jaensch والذي اثار أهتماماً كبيراً بين علماء النفس في العشرينات والثلاثينات من القرن التاسع عشر)، اذ ان (جانيش) عالم نفس الماني اشتهر بأكتشافه للبحث الظواهري في التصور الشبحي أو الطيفي

وهي صورة ذهنية ذات صفاء عال غالباً ما تستغرق مدة طويلة وما يرتبط بذلك من تقسيم الاشخاص إلى أنماط، وأشار (جانيش) إلى وجود نمطين احيائيين هما :النمط-ب (Type-B) والنمط-ت (Type-T) ويرتبط النمط الاول بنشاط الغدة الدرقية في حين أن النمط الثاني (ت) Type-T يرتبط بنشاط الغدة جارة الدرقية وقد تعرض هذان النمطان إلى الانتقاد لكونهما أضيق من أن يفسرا المدى الواسع من الاختلافات في الشخصيات وقد تقبل (جانيش) ذلك ولكن اذا كان تقسيمهما الاول للشخصية بسيطاً جداً فأن تصحيحهما له قد كان معقداً إلى حد بعيد، ففي المنقح، اصبح النمط-ب والنمط-ت مجرد التعبيرات المبالغ فيها مع أعراض جسدية للنمطين الاحيائيين الاساسية الواسعين مما يميز النمط المتكامل أو المنبسط والنمط غير المتكامل أو المنطور ويمتاز النمط المتكامل بالبداهة والمرونة والمشاركة الوجدانية والميل نحو الفنون والعالم الخارجي، أما النمط غير المتكامل فيتميز بالجمود والابتعاد عن العالم الخارجي وافتقاره إلى المشاركة الوجدانية وميله إلى القسوة وانعدام الانسجام بين عملياته العقلية المختلفة.

نظرية شلدون Sheldon Theory

أن(شلدون) عام1954 حاول ان يبحث عن العلاقة بين الجوانب الوراثية-الاحيائية للإنسان، والتي يدعوها "الانماط الشكلية الوراثية Morphogenotypes" وبين سلوك الانسان والذي يدعوه (شلدون) الطبع "Temperament" ولديه معرفة ان بحث الانماط الشكلية الوراثية غير ممكن، فأن (شلدون) يؤيد استعمال الانماط المظهرية، ويتم استعمال الانماط المظهرية من خلال استعمال قياسات الصور الفوتوغرافية، وهذا يقود إلى الانماط الجسمية وهي الطريقة التي تقسم أنماط الجسد والانماط السلوكية، ومن هذه البيانات، فأن (شلدون) قد قام ببناء نظرية وهذه النظرية تقترب في اساسها من نظرية (كرتشمر) لاعتمادها على الاساس البايولوجي، لكنه أتجه وجهة اخرى فذهب إلى أن الانماط لا تقوم على مقاييس جسمية مطلقة بل على أساس المقاييس الجسمية النسبية، أي على أساس النسبة بين مختلف المقاييس الجسمية وقد كانت معظم مصطلحات (شلدون) مشتقة كما يبدو من طبقات الجنين وهي الطبقات التي تنشأ منها انسجة الجسم

المختلفة، كذلك فأن هذه النظرية وفرت له علاقة ارتباطية مباشرة وموجبة بين جسم الانسان وسلوكه ويبدو أن لانماط جسدية معينة أنماطاً سلوكية معينة، إن الانماط الجسدية أو الجسمية الاولية مع الخصائص السلوكية المقابلة لها دعاها (شلدون) كما يأتي: سمى (شلدون) اولئك الذين تبرز الاعضاء المشتقة من الطبقة الوسطى Mesoderm بمتوسطي الشكل Mesomorph والطبقة الداخلية Endoderm الداخلي الشكل، ومن الطبقة الظاهرية Ectoderm بظاهري الشكل Ectomorph في حين قسم الصفات المزاجية إلى المزاج الحشوي Viscerotonial والمزاج الجسمي Somatotonia والمزاج الدماغي Cerebroton، وقد لاحظ (شلدون) بأن اصحاب البنية الظاهرية والتي تبرز فيها الاعضاء المشتقة من الطبقة الظاهري وهما الجلد والجهاز العصبي، يتصفون بالمزاج العصبي مثل الانطوائية والانكماش والحساسية للالم الجسمي والمعنوي، وهم اصحاب المزاج الدماغي أو المخي Cerebrotonia، أما أولئك الذين تبرز فيهم الاعضاء المشتقة من الطبقة الوسطى وهي العظام والعضلات والمفاصل، فأنهم يميلون إلى حب السيطرة والتسلط والنشاط والتنافس والتحرك والعمل الدائب، والتوجه احياناً نحو ممارسة العنف والتعدي وبدرجات مختلفة مع الغير أو الحياة، وهم اصحاب المزاج الجسمي Sonatotonia أما اصحاب الطبقة الاحشائية والذين تبرز فيهم الاعضاء الاحشائية كالبطن والصدر فأنهم يميلون إلى حب الراحة والمتعة والاتصال الاجتماعي والواقعية في الحياة وهم اصحاب المزاج الحشوي Viscerotonia أما الأنماط الجسمية الثانوية، فقد قسمها إلى:

1. خلل النشوء dysplasias- أو المؤشر " d" ويشير إلى تضارب (تقلب) الانماط الأولية.
2. القصير السمين المازح Pykinc Practical joke-أو (PPJ): وهو المتطور على نحو متأخر والذي يبدو مثل ذي الشكل الأوسط في شبابه غير انه يتحول إلى ذي شكل داخلي في سنواته اللاحقة.
3. الجانب النصي Textural Aspect- أو المؤشر "T" والذي يشير إلى الوسامة أو جمال الجسم.

4. ذو الشكل الانثوي-الذكري gynandromorphy وهو المعروف بمؤشر "g" ويقيس الخصائص الانثوية لدى الذكر والعكس بالعكس وبما أن أفكار (كرتشمر) مستندة إلى أحكام ذاتية حول البنية الجسمية، لذلك قام (شلدون) وجماعته بإعادة دراسات (كرتشمر) مع استخدام طرائق كمية أكثر لقياس الجسد، وبدلاً من تعيين كل شخص نمطاً ما، فأعطى هؤلاء الباحثون تقديرات لبنية الجسم وعلى ثلاثة ابعاد هي: الميل الداخلي (سيطرة الضعف والحساسية والانطواء)، والميل المتوسط (سيطرة العضلات والعظام والانسجة الرابطة) والميل الخارجي (سيطرة الاستقامة والرقة وكان يتم اعطاء درجة لكل شخص تشير إلى موقعه على الابعاد الثلاثة، والميل الداخلي والميل المتوسط والميل الخارجي، أن هذه الطرائق الكمية لم تكشف أي علاقة بسيطة بين البنية الجسمية ونمط الشخصية بحيث تدعم الاصول الوراثية للشخصية، كما أن (شلدون) لا يذكر بشكل مباشر أن الجسد يتحكم بالسلوك بل انه بدراسة الجسد يمكن للمرء أن يحصل على اشارات قيمة للعوامل التحتية الاساسية التي تحدد السلوك.

نظرية ديبو Depue Theory

لقد شك الباحثون كثيراً في ان كيميائية الدماغ تؤثر إلى حد كبير في الشخصية والانفعالات لذلك قام أحد علماء النفس بالكشف للمرة الاولى عن الكيفية التي يؤثر فيها الناقل العصبي المسمى (الدوبامين) في سمات الشخصية، إذ اشار (ريتشارد ديبو) Richard Depue إلى أن أحد سمات الشخصية لدى البشر هي مدى حساسيتنا تجاه البواعث والمكافئات، وان البعض منا تدفعهم اشارات الباعث، المكافأة لمتابعة أهدافهم والبعض الآخر ليسوا كذلك كما اشار إلفي أن السبب الرئيس لهذه الفروق انما يرتبط بأختلافات في مستويات الدوبامين أو درجة الاستجابية له والدوبامين هو أحد المواد الكيميائية التي تنقل البواعث العصبية خلال الدماغ، كما أشار (ديبو Depue) إلى أن أكثر السمات الرئيسة للشخصية ذات الصلة العصبية الاحيائية هي الانبساط إذ غالباً ما يوصف الشخص

المنبسط بأنه حسن المعشر ونشطاً ومثابر واندفاعي، وأنه من المرجح أن هذه السمة تقع تحت تأثير نيروني (أي خاص بالخلايا العصبية)، ولقد أفترض (ديبوDepue) بأن الانبساط ليس تغيراً في المستوى الكلي للاستشارة، أنه سلوك له دافع، فالانبساطيون يظهرون زيادة في التحسس لإشارات الثواب (سلوك مدفوع بدافع) فهم يطلبون السيطرة والانجاز الاجتماعيين، ويستجيبون بناءً على ذلك في المواقف الاجتماعية، واستناداً إلى (ديبو) فأنه هنالك ثلاثة معايير ضرورية لتأسيس الأساس العصبي- الإحيائي لمثل هذه الشخصية، وهي:

أ. تعريف شبكة التراكيب العصبية المصاحبة للسمة.

ب. تفسير كيف تحدث الفروق الفردية ضمن الاداء الوظيفي لتلك الشبكة.

ج. تعريف مصادر الفروق الفردية.

ولقد توصل (ديبو) بأستعمال انموذج حيواني بأن آلية تحرير الدوبامين في المنطقة السقيفية البطنية يسهل السلوك المدفوع بدافع لدى الجرذان، والعوامل الشادة والضارة (المساعدة والمضادة) للدوبامين في المنطقة السقيفية البطنية تزيد وتقلل (على التوالي) من السلوك الاستكشافي والعدواني والاجتماعي والجنسي، وتلاحظ ظاهرة مشابهة لدى الإنسان (فالعقاقير المنشطة للدوبامين في المنطقة تثير تفاعلاً متزايداً مع البيئة) اذ ان الفروق الفردية في مستويات الدوبامين وكما هو متوقع في الانبساط يمكن ان تحدث وراثياً وبيئياً أيضاً، فالضغوط المختلفة على الفئران التي يراد تكاثرها بالتزاوج ضمن السلالة نفسها تظهر مستويات مختلفة من الدوبامين والانبساط، وبينما يشكل ذلك دعماً للتغير الوراثي للفروق الفردية في الشخصية، إلا أن الخبرة لها دور هي الاخرى فإطلاق الدوبامين في المنطقة السقيفية البطنية يمكنه أن يتم تعديله من خلال التطور وذلك من خلال التفرع المتشعب والنمو والتشكل والتدمير للتشابكات الجديدة، وزيادة استشارة المنطقة السقفية البطنية يمكنه أن يسبب مثل هذه التغيرات، مما يدل على أن الخبرة يمكنها ان تبدل من كيميائية المخ، ومما يدعم نظرية (ديبو) أيضاً، هو العلاقة المباشرة التي تم التوصل اليها بين مستويات استجابة الدوبامين ومستويات

الانبساط، وقد وجد (بشكل غير مباشر) بأن الأفراد الانبساطيين لديهم مستويات من الدوبامين أعلى بكثير من الافراد غير الانبساطيين، وأنزيم الأكسيداز أحادي الأمين هو كابح للدوبامين، يرتبط عكسياً بالانبساط والذي يفضل (ديبو) وزملائه الاشارة اليه بأسم الانفعالية الموجبة positive emotionality ويقول (ديبو) ان هذه هي المرة الاولى التي يظهر فيها لدى البشر بأن النواقل العصبية للجهاز العصبي المركزي تصاحبها وعلى نحو قوي سمة انفعالية لدى البشر، وكلما ارتفع مستوى الدوبامين أو كلما زادت استجابة الدماغ للدوبامين، كلما زاد احتمال أن يكون الشخص حساساً للثواب ومدفوعاً نحوه، ويقول (ديبو): "عندما يتم تنشيط الدوبامين لدينا، فأننا نكون أكثر ايجابية واثارة ولهفة للمضي وراء الاهداف أو المكافئات مثل الطعام أو الجنس أو المال أو التعليم أو الانجاز المهني".

مدرسة فرانكفورت الألمانية German Frankfort School

لقد تحدد المنطلق الأول لبيان الطرح النقدي والمعرفي لمدرسة فرانكفورت، من خلال التركيز على فحص مسيرة المنظومة الاجتماعية، وتقديم المُحفِزات لها، وبيان حقول الفعالية للعمل الاجتماعي، ولم يأتَ هذا المنطلق من تعارض أصداء فلسفية ومعرفية في المُكون العقلاني لنقاد فرانكفورت، بل وُلِد مع تشريح الفعل الواقعي للآثار الاجتماعية، وإثبات الذات، بعد مرحلة من التواصل الفلسفي والنقدي مع الأولويات الاجتماعية على أنّها صيغٌ اشتراكية تنظم حركة المجتمع، وتُهمش دور الفرد، اذ إنّ العمل النقدي الذي اضطلعت به مدرسة فرانكفورت رسم لها خصوصيتها على ساحة منهجية ما بعد الحداثة، فضلاً عن أنّ ممارساتها النقدية قد جلبت لها تراتبات فلسفية، ونبرات معرفية، نهلت منها، في ظل تراكم عقلاني فلسفي كانت نقطة انطلاقه مع (هيجل وماركس)، ولقد تعامل رواد فرانكفورت: (هوركهايمر - 1973، وهابرماس، وماركيوز - 1979، وأودورنو، وآبل، وبنيامين-1940) مع الصيغ الاجتماعية من منطلقات واحدة في التفكير، واختلفوا في تحديد النتائج، ويأتي هذا الاختلاف من طبيعة النهج المعرفي لكل منهم في وضع أسباب ونتائج الوضع الاجتماعي الحالي، فضلاً عن اجتهادهم في تقديم مقترحات مستقبلية للوضع ما بعد الاجتماعي، ويمكن تحديد أهم المعطيات

النقدية لمدرسة فرانكفورت، التي استطاعوا من خلالها مجابهة الطروحات النقدية لما بعد البنيوية، وخلخلة منظومة التفكيك، كالآتي:

- نقد العقل الأداتـي: (Instrumental Reason).
- نظرية الفعل التواصلي: (Theory of Communcatival Act) .
- النظرية الاجتماعية في نقد الأيديولوجيا.

وقد أُطلِق على طروحات مدرسة فرانكفورت: النظرية النقدية ((Critical Theory التي تتسم من جملة ما تمتاز به بالتركيز على تشريح الأنظمة الاجتماعية، وتحديد العناصر المُكونة للتوجه الاجتماعي، وتحديد العلامة بين الاجتماعي والاقتصادي والأيديولوجي، وبيان تركيب المنظومة الاجتماعية المؤثرة على سلوك الفرد وحركته في المجتمع في ظل أزماته النفسية، وآفاقه الممتدة، المُهدّدة بسيادة الآلة على مُجمل نشاط الفرد، فضلاً عن الكشف عن دور الأقليات في النشاط الاقتصادي للمجتمع، وأهمية تلك الأقليات في خلق بُؤرٍ للأزمات المتصاعدة في حركته، نظراً لما تعانيه من نقص تجاهه، محاولة تعويض ذلك النقص بالأزمة، وهذا التوجه يفسر أهمية كون رواد مدرسة فرانكفورت جميعهم من اليهود الألمان انطلاقاً من فكرٍ نقديٍّ ذي صبغة تحررية، وهذا الفكر المتّقد منح المسيرة النقدية لمدرسة فرانكفورت نوعاً من المصداقية، لأن منازل القراءة التي استخدمتها قدمت رؤى ذات تنوع معرفي بين رواد النظرية النقدية، ويكون إجمال الحديث عن منازل القراءة لمدرسة فرانكفورت بالآتي:

ماكس هوركهايمر ← نقد عقلانية التوجه الرأسمالي.

ثيودور أدورنو ← الجدل السلبي، ونقد الأيديولوجيا.

ووالتر بنيامين ← نقد الإنتاج الصناعي الآلي.

يورجن هابرماس ← العقل التواصلي، ونقد الأيديولوجيا.

كارت أوتو آبل ← التأويلية المنهجية، ونقد الأيديولوجيا.

هربرت ماركيوز ← الجماليات الماركسية، ونقد العقل

المسرح السياسي

إن المسرح السياسي كرافد من الروافد الفنية المسرحية، يعد ثمرة لنضالات الفنان والإنسان ضد الأوجه البغيضة بصورها المختلفة والتي تحاول الوقوف بحق أمام اندفاعاته وامتلاكه لوعيه (الايدولوجي) كقوة ثورية مؤثرة وفعالة، ولهذا فقد اتخذ منذ البدء مواقف فكرية ملتزمة وأشكالاً متميزة في التعامل الفني لتحقيق مكانة هامة وبارزة تعيد تصوير المتغيرات الحاسمة في حياة الإنسان تصويراً داخلياً، أي تغلغلت في أعماقه واكتشفت جوهر القضية التي يناضل من اجلها، منذ أوائل المنجز الأدبي الرافديني حتى يومنا هذا، فعبرت عنه بشكل جدلي يحلل العلاقات الإنسانية من دون أن يبتعد عن الحالة الحضارية (فكرياً، وجمالياً)، مما عزز وجود نوع من التفرد والسمو في القيمة الفنية المعطاة في العمل المسرحي وتكييفه ضمن إطار الفكرة السياسية الثورية، وتبرز خصوصية وشكلية المسرح السياسي واختلافاته مع الأطر المسرحية الأخرى وتمكنه من اتخاذ أبعاد فنية ذات قوة مؤثرة وفعل ثوري متجسد ومتطور أضفى قيمة (فكرية، وفنية) على الوظيفة الاجتماعية والسياسية. فسماته تعتمد أساساً على " محتوى سياسي يتداخل في العرض المسرحي ويجعله عرضاً حقيقياً منبثقاً من الحياة ويدخل الحيوية على النص المسرحي ويحتوي على تأثير تربوي ومعرفة شعرية "، ويبدو الاختلاف بيناً في الصيغة التعبيرية وتناول الموضوعات الحياتية، ونجد إن المسرح – كجزء من تكوين حضاري- عالج ويعالج الأوضاع والسمات السياسية بصيغ وصور شتى متناولاً جوانب وأطراف الواقع كقضايا حساسة تؤثر سلباً وإيجاباً على حركة التاريخ وحركة الإنسان، وبهذا التصور يكون المسرح، مسرحاً سياسياً ولكن إلى حد ما غير متضمن لمفهوم المسرح السياسي كمحتوى (فكري، وفني) ذي خصوصية، ولكن بعد الحرب العالمية الأولى " فأن المسرح السياسي اتخذ شكلاً خاصاً متميزاً من أشكال المسرح واستطاع ان يصل إلى المرحلة التي أصبح فيها قوة فنية ثورية مؤثرة بمساعدة نتاجات مجددين مثل (مايرهولد ايزنشتاين – بسكاتور – بريخت)، واسم (اروين بسكاتور) (1893-1966) ارتبط بالمسرح السياسي الألماني بعد الحرب العالمية الأولى، وركز اهتمامه نحو الشكل الفني للعرض المسرحي، الذي اتسم

بالمباشـرة في اسـتعراض الظـروف التاريخيـة والاجتماعيـة، لـيس مجـرد خلفيـة للأحداث، بل يجعل الأحداث على خشبة المسرح حقيقة منطقية مرتبطة بالأحداث التاريخية الماضية، واستخدامه للتقنية الحديثة في المسـرح، كانت وسيلة لتوسيع مجال الحدث وربطه بالظروف التاريخية.

التراث الدرامي:

أنـه النصـوص المسـرحية القديمـة المتراكمـة عـبر الاجيـال والقابلـة للقـراءة التأويليـة المتجـددة الـتي تحـاكي أفعـالاً لشخصـيات غـير عاديـة، وهـذه النصـوص المسرحية جاءت من خلال مصادر هي ايضاً ظهرت لنا عبر ما حفظه التراث العالمي لـذاكرة المجتمعـات الانسـانية في أحلامهـا وتصـوراتها وفيمـا اكتسـبته خـلال مسيرتها من عادات وتقاليد وطقوس وما ابتكرته تبعاً لما كانت تواجهه او تتعامل معه من متغيرات وتحولات اجتماعية او اقتصادية او دينية، والتراث الدرامي يشكل جانباً من التراث العـالمي فـالتراث الـدرامي يضـم بـين طياتـه رؤى وتخـيلات وهـواجس وتـأملات وممارسـات سـيطرت مـن قبـل عقليـات عبقريـة علـى شـكل نصـوص ادبيـة جمعت ما بين الملاحم والاساطير والاغاني واذا أردنـا ان نتعـرف علـى مصـادر الـتراث الدرامي فلا بد لنا من ان نذكرها على الشكل التالي لانهـا تمثـل البـدايات الاوليـة للدراما:-

- الاسطورة.
- الملحمة.
- القصص الشعبي.

الأسطورة:

مصـدر مهـم مـن مصـادر الـتراث الـدرامي، شـغلت الاسـاطير اهتمـام البـاحثين والمنظـرين في مجـال المسـرح عـادين إياهـا العنصـر الـرئيس في نشـوء الـدراما، اذا مـا اعتبرنا ان الدراما تعنى بحياة البشر وعلاقتهم ببعضهم وعلاقتهم مـع مـا يحـيط بهـم مـن القـوى والموجـودات حيـث ان الاسـطورة نشـأت اصـلاً مـن نظـرة الانسـان البـدائي اللامنطقية الى العالم من حوله، وهنا الاسـطورة هـي علاقـة الإنسـان منـذ الأزل بمـا

يحيط به من عوالم غريبة وهي ايضاً المادة الحقيقية التي يجب الرجوع إليها لمعرفة وفهم الجانب الخفي من حياة المجتمع، والاسطورة تتضمن اشكالاً واحداثاً متباينة كما ان شخصياتها تتشكل بهيئات متعددة وتقوم بينها علاقات تتحاز في جوانب منها للشر وفي جوانب اخرى الى الخير وتشير الى خطاب يروي قصة مقدمة وهو يحكي حوادث قديمة من الماضي، جرت قبل خلق العالم او في بداية الخلق، فالاسطورة ذاكرة الاجيال تتناقل فيما بينهم متعرضة للإضافة وللتغيير حسبما تريد المجتمعات الإنسانية لذا تعدّ ايضاً تعبيراً أدبياً عن أنشطة الإنسان القديم الذي لم يكن قد طوّر بعد اسلوباً للكتابة التاريخية يعينه على تسجيل احداث يومه، فكانت الاسطورة هي الوعاء الذي وضع فيه خلاصة فكره والوسيلة التي عبر بها عن هذا الفكر وعن الأنشطة الإنسانية المختلفة التي مارسها بما فيها النشاط السياسي والديني والاقتصادي ، لم تكن الاسطورة الا مزيجاً من الخيال والواقع خضعت بعض منها لزمن ومكان، وخلقت اخرى في عوالم من صنع المخيلة الانسانية واتخذت لها اماكن لم تكن موجودة الا في تصورات الكائن الإنساني التوّاق إلى سبر أغوار المجهول، وكانت الاسطورة هي ذلك المجهول الذي صوّره وصاغه العقل البشري، فالخلود والجمال او القوة والبطش واجتراح الأعاجيب من مميزات شخصيات الاسطورة، إنها تعبر عن رغبة الإنسان الداخلية في تصور الحياة التي يتوق إليها، بعيداً عن واقعة اليومي الذي يبدو رتيباً، وما يفتقده في هذا الواقع المكرر لحياة لابد وان تنتهي بالموت، ويعبر الإنسان بالأساطير عن حاجته العنيفة الملحة التي لا تخمد إلى الإيمان بأن الموت ليس الا مظهراً والى الاستناد الى تتابع الفصول الذي يشهده كل عام لتدعيم أيمانه بعودة الحياة، عودة خالدة إلى الإنسان والحيوان والنبات على سواء ، ولانه تعبير عن رغبة العقل البشري في تحقيق اللاواقعي والتقرب إلى معالم اللامرئي، جاءت الأسطورة غنية بروح المغامرة والمواجهة الجريئة وفتح كنوز المعرفة حين عد ان الأسطورة تعتمد جانبين أساسيين هما: الجانب الديني المقدس، والجانب التاريخي، اذ ان الانسان في المجتمعات البدائية مجبر على ان يتذكر تاريخ قبيلته الأسطوري.

الشخصية النمطية (النوع)

وهـي تمثـل مجموعـة صـفات لفئـة معينـة يـتم تناولها في الاعمـال الدراميـة كـالمرأة السـاذجة، والمغلوبة على امرهـا، والاب الصـارم، وقد يجد ممثل لكل طراز ففيها القائد والمهرج والسيدة والمتصابية والزوجة والخادمة وغير ذلك.

الشخصية الفردية (المتفردة)

وهي الشخصية التي تنفرد بصفاتها عن بقية الشخصيات ولكنها تشترك مع النموذج بصفات معينة ولكن تبقى كاملة التفرد ولا تكون مسطحة خالية من الصفات السائدة او ذات صفات بسيطة كذلك هناك الشخصية المسرحية (الدور) وله أبعاد ثلاثة هي التي تحدد سماتها وتمنحها تفردها عن الآخرين ومن خلال هذه الابعاد يمكن ان تتعرف على الشخصية التي تساعد الممثل على المسك بصورة مقنعة وادائها بشكل يقترب من ان تكون شخصية حقيقية وهذه الابعاد يمكن ان تقسم الى ثلاثة:

البعد الطبيعي (العضوي): ويخص طبيعة الشخصية من الناحية التشريحية والوراثية.

البعد الاجتماعي: ويخص طبيعة الشخصية من الناحية البيئية والعلاقات الاجتماعية والوضع الاقتصادي.

البعد النفسي: ويخص صفات الشخصية النفسانية.

ويمكن تقسيم الابعاد تقسيماً اخر هو:-

1- **البعد الماضي**: وهو مايخص تاريخ الشخصية من جميع النواحي حتى لحظة بدء المسرحية.

2- **البعد الحاضر**: وهو مايخص تطور الشخصية من جميع النواحي خلال احداث المسرحية.

3- **البعد المستقبلي**: وهو مايخص ماقد تصل اليه الشخصية بعد احداث المسرحية، ولابد للممثل ان يتعرف على تاريخ الشخصية المسرحية التي يمثلها منذ ولادتها حتى ظهورها على المسرح فقد نلتقي بالشخصيات

المسرحية وهي في عمر متقدم بعد عشرين عاماً او ثلاثين عاماً وخمسين عاماً من ولادتها.

كلود مونيه Claude monet (1840 – 1926 م):

فنان انطباعي اضاف بعداً آخر الى الانطباعية، ربما كان جديداً في الرسم، هو بُعد الزمن وتأثيره في موضوع اللوحة، وكان أكثر رساميها انفعالاً تجاه الطبيعة وأكثرهم معاناة في التعبير عن تحولاتها، وتحريض جماعته على الاندماج المباشر مع الطبيعة والخروج علناً على تقاليد فن الرسم المترسخة عبر القرون، ليصبح التعبير البيئي جلياً في أعماله التي اتخذت أماكن مختارة مواضيع لها (كاتدرائيات روان، بحر المانش، نهر السين) وهي أعمال أولت اهتمامها الأول لتأثير الزمن في الموضوع يومياً أو مختلف ساعات النهار، ف (مونيه) كان أكثرهم ثورة على الأذواق، حيث بلغ بلمساته اللونية والتقنية الى أقصاها فهي أكثر أنخطافاً وأنفعالاً من غيره، ليمنح التعبير لديه سمات كهذه، (كبيسارو)، وبلمساته الأكثر رصانة وتكوين ، ولقد كان(مانيه(يرسم اللوحة بطريقة تعبر عن الانتقال المفاجئ من الضوء الى الظل، فبدت بها روح الاستهانة بالأسلوب التقليدي في التصوير، أذ كان المصورون الكلاسيكيون يميلون الى طريقة الانتقال التدريجي في تجسيم الأشكال، في حين نجد لدى)مانيه(أن شتى الألوان المستعملة في لوحته، بما فيها الأسود والرمادي تبدو بمثابة ألوان متمايزة ذات جمالية قائمة بذاتها أدى اندفاع (مونيه) لتسجيل حركة الضوء و انعكاساته إلى نهج يغاير موضوعه الأساس ويتبع ردود فعله الخاصة، فكانت تجربته الإدراكية تتناول العابر والأكثر صعوبة من التشبيه، " حيث ان (مونيه)، رسم انعكاسات الماء التي أعطته أهمية ووسيلة لعكس قشرة العالم المتجمع في الذاكرة في صورة للعالم تدركه الحواس في تلك اللحظة، فمع نهر (السين) تعلم (مونيه) كيف يكيّف الأحجام والأشكال والدرجات اللونية والإيقاعات والأصباغ بضربات فرشاته من أجل الصور المتسللة عبر الموجات والانعكاسات "، وقد وصف (جورج هاملتون) رسومات (مونيه) بأنها " نوع جديد من الرسم يكشف طبيعة الإدراك أكثر مما يكشف طبيعة الشيء المدرك "، ولقد بدى (مونيه) كأنه أستطاع أن يخترق حجاب الحقيقة الكامنة وراء الرؤية المادية، وبذا تحولت الطبيعة في رسومه

الانطباعية إلى نوع من الرمزية الكونية فمع الزمن انتهت لوحات (مونيه) إلى لوحات ذاتية خالصة، بعد أبعاده كل عناصر الموضوع المعتادة، واعتماده على العلاقات الشكلية المؤسسة على أحاسيسه ووجدانياته، وبفتح تلك الصلات مع المدرك الحسي في أثناء العمل، مهد لظهور اتجاه معاصر سميّ بالتجريدية الانطباعية، وهذا ما ظهر خاصةً في اللوحات التي وصلت إلى مجرد ألوان وضربات فرشاة، بعد عثور الفنان التجريدي على معادل صوري لانفعالاته أزاء الطبيعة.

بول كوكان Paul Gauguin (1848 – 1903م):

فنان من اب فرنسي وام من البيرو (امريكا)، وفي السابعة عشرة من عمره عمل على ظهر سفينة تجارية بين الهافر وريودي جانيرو، في باريس عاش حياة قلقة بالرغم من زواجه، ووظيفته في احد المصارف، ودخله المرتفع فترك كل شيء، وهجر زوجته واولاده ليتفرغ للفن في باريس ويعد احد ابرز ممثلي الحركة الرمزية - في اغناء وتعميق افاق الفن الغربي بشكل عام والرسم بشكل خاص فهو رسام فرنسي جعل من نماذجة واشكاله المرسومة مجردة ومختزلة واقتصر على استعمال اكثر الوان الطبيعة انتشاراً واستغنى عن الظلال ونبذ المنظور الجوي ولجأ الى المنظور الخطي، فأصبح الرسم الحديث مديناً بالكثير لرمزيته، لانه كان الملهم الرئيسي لروح الميل الديكوري في اعمال الرسم ، فقد أسهم (كوكان) بأسلوبه الفني في اغناء الرسم الرمزي والوحوشي والتجريدي فيما بعد، وبهذا فأن بنية الشكل لديه قد جلبت معها رؤية تشكيلية جديدة، تفتح معها افاقاً في الفن التشكيلي، فقد استخدم اللون بتحررية واحساس بدائي، وجرده من سياقاته الاعتيادية في العالم المرئي، اذ استخدمه بصفته المرجعية وبنغمات لونية مكثفة، قادت هذه التقنية الى (الرمزية الغنائية) في اللون وتشويهها للشكل بعيداً عن الواقع الحسي الطبيعي، فأصبحت بنية الشكل تنتمي الى عالم من الخيالات اللاواعية، فالتعبير عن الوجدانات والانفعالات في هذه البنية لم يتصف بصبغة عقلية، فأصبح (الشكل) يرمز الى خصوبة رؤية الفنان وثرائها، ويعبر عن وجداناته الداخلية، فتظهر من خلال بنية الشكل: الاعتباطية، الطفولية، البدائية، وبالتالي هي رؤية خصبة اثرت بالفن الحديث بشكل عام والرسم الرمزي بشكل خاص، فضلاً عن

تأثيراتها على الحركة الوحوشية في بنية الشكل، فنجد ان هذه التقنية البنائية في اللون تتطور الى ابعد مدياتها فهو فنان كان واضحاً في معارضته (للحسية المادية) ولمنهجية الانطباعية المحدثة بيد أنه توصل الى نتائج لا تقل تناقضاً: كالجمع بين الشعور البدائي والعقلانية وتحويل البيئة ذات بعدين، ومعه لم تعد الألوان تخضع للقوانين البصرية، بل تحولت الى ظاهرة عقلانية، الى ابتكار اصطلاحي، حيث كان الفن بالنسبة له أداة تحرر (مفتاحاً للأسرار)، وهنا يلتقي (كوكان) مع الرمزية، وأعتبر بسبب ذلك رمزياً لما ساهم به في أغناء آفاق الغربيين، لا الآفاق العاطفية، بل الآفاق الصورية آيضاً، وهو يحتل من هذه الناحية، مكاناً في تاريخ تحولات المدى الفضائي الحديث، بعد أن تخطى فعلاً، أطر المدى التشكيلي التقليدي، فالتعبير لديه يقوم على تجزئة وجوه الشاشة التشكيلية، وعلى الاهتمام بالخط في تحديد الأشكال والمساحات، وعلى استعمال اللون الذي يساهم في خلق فضاء متكامل، ولقد تخطى (كوكان) " أطر المدى التشكيلي التقليدي وحوّل الطبيعة إلى مسطح ذي بعدين، فضلاً عن تخطيه بنية الشكل الفني لدى الأنطباعية وما تنطوي عليه من حسية مادية، وعقلانية الانطباعية المحدثة " ، وينهض أسلوب (كوكان) التصويري البنائي على تجزئة الشاشة التشكيلية (سطح اللوحة)، وفق طريقة عرفت بـ (القواطعية) Cloisonnsme ، وهذه الطريقة تعتمد على المساحات اللونية المسطحة والمحددة بواسطة خطوط عريضة، واضحة كما في الفنون الشرقية، ويعتمد البناء الفني عند (كوكان) على اللون والخط معاً، فلم يكن اللون وحده يجسد المدى التشكيلي للوحة وقيمتها البنائية فهو يشترك مع الخط في تحديد المساحات والأشكال المسطحة مع بعض العناصر المأخوذة من الواقع، فاللون والخط يسهمان في التعبير عن اهتمام جدي بهذه الأجزاء التي اقتطعت من الطبيعة، فإن (كوكان) وبأسلوبه الفني هذا، ساهم في أغناء الرسم الوحوشي والتجريدي والرمزي، وبهذا فإن بنية الخطاب البصري لديه قد جلبت معها رؤية تشكيلية بنائية جديدة، ستفتح آفاقاً في الفن التشكيلي، في استخدامه للون بتحررية وإحساس فطري بدائي، وتجريده من سياقاته الاعتيادية في العالم المرئي، إذ استخدمه بصفته المرجعية وبدرجات لونية مكثفة، قادت هذه التقنية البنائية إلى نوع من الرمزية الغنائية في اللون وتشويهاً للشكل بعيداً عن

الواقع الحسي الطبيعي، فأصبحت بنية الشكل تنتمي إلى عالم من الخيالات اللاواعية، فالتعبير عن الوجدانات والانفعالات في هذه البنية لم يتصف بصبغة عقلية، فأصبح الشكل الفني يرمز إلى خصوبة رؤية الفنان وثرائها، ويعبر عن وجداناته الداخلية، والبناء الفني لدى (كوكان) قد اخضع نماذج أشكاله إلى عمليات الاختزال، وأحاط أشكاله الفنية بتحديدات، فقد نبذ المنظور وتخلى عن التظليل والتجسيم والإيحاء بالعمق، ووضع ألوانه في مساحات مسطحة واستخدم اللون بصيغته المرجعية والاصطلاحية، وبهذا يسلك (كوكان) في(أدائه) الفني سلوكاً تجريدياً ذا رمزية عاطفية عميقة، وهو ما يجده (مولر) في كتابات (كوكان) حين يقول: " لا ترسم قريباً جداً من الطبيعة، فالفن تجريد، استخرجه من الطبيعة، إحلم به وفكر مزيداً بالخلق الحاصل ، أن أسلم طريقة لبلوغ الذروة هو أن تفعل، أن تبدع، أن تخلق "، اذ ان (كوكان) يتخذ هذا المسار نحو التجريد إذ يقول: إن (كوكان) وقبل ممارسته الفعلية الحداثوية، كان يتأمل الجمال من خلال الجانب التجريدي للخطوط والألوان وما تشكله من أشكال، ولقد استبق (كوكان) معاصريه وبلور رؤية جمالية خالصة، فقد أعطى وصفاً لبنائية الشكل الخالص من خلال تصوراته وأفكاره، إذ كان يظهر وبشكل ثابت التكافؤ بين فن التصوير والموسيقى، فهو يقول: " فن التصوير أجمل الفنون وهو كالموسيقى يسري في النفس عن طريق الحواس، وتتسجم الدرجات اللونية المتناسقة مع تناغم الأصوات وبتوزيع وتنظيم الخطوط والألوان على موضوع مقتبس من الحياة الإنسانية أو من الطبيعة، أحصل على تآلف وتناسق لوني لا يعبر عن شيء حقيقي بالمعنى الشائع للكلمة، أنه لا يعبر عن أية فكرة بشكل مباشر ولكنه يجعل المرء يتأمل تماماً كما تفعل الموسيقى، وبدون الاستعانة بالأفكار أو الصور، بل فقط بواسطة العلاقات المبهمة الموجودة بين عقولنا وتكوينات الألوان و الخطوط ".

كازمير ماليفتش Kasimir Malevich (1878 – 1935م):

فنان يعمل في سبيل التجريدية الهندسية وكان (ماليفتش) قد تأثر في مطلع حياته الفنية بالحركة (الوحشية)، ثم أعتنق المذهب المكعبي ابتداء من عام (1910م). ناسخاً الى حد ما على منوال (فرنان ليجيه)، دون أن يُفتن مثله مع ذلك

بالأشكال الميكانيكية، ولكنه في عام (1913م)، قرر فجأة نبذ كل ماله صلة قريبة أو بعيدة بالواقع أو المعاني أو العواطف، غير مسبق في لوحاته إلا على الأشكال الهندسية، ومستغنياً – في البداية على الأقل حتى على الألوان – وأطلق على مذهبه الجديد أسم (السوبرماتية Suprematism) -يعني أولية الإحساس الصرف – وقد بدأ يرسم مربعات سوداء على أرضية بيضاء، وبلغ الغاية والصفاء برسم مربع أبيض على أرضية بيضاء وقال في وصف مذهبه: أن السويرماتية " تلخص فن التصوير برمته في مربع اسود على لوحة بيضاء..وأني لم أخترع شيء من عندي، فما ذاك غير صورة الليل البهيم الذي شعرت به في أعماق نفسي "، وبهذا أراد (ماليفتش) بتفوقيته التأكيد على " أن الحقيقة في الفن ليست شيئاً آخر سوى فعل اللون على الحواس " وأن المعرفة الصافية بدون أشياء تبعد التوردات والتأثرات ولا تعترف بغير المطلق، اذ تخطى به الأشياء، واختزل جميع أشكال التنفيذ، بجعله المساحة المسطحة الفضاء الوحيد المعتمد في التصوير، وبنى على نظريته أقصى اختزال ممكن، بوضع مربع اسود في وسط مربع ابيض يشكل مساحة اللوحة، أي أن الانطباع الذي يولده هذا التضاد، أساس لكل فن، بأعتبار هذه اللوحة بمثابة " نقطة الصفر (وسماها) الأيقونة العالية بدون أطار زمني " كأنما الغاية منها أيجاد مادة تفكير صافية وموضوع للتأمل الخالص، ويبرز (ماليفتش) عمله بقوله: " أن تمثيل موضوع بحد ذاته، هو لا علاقة له بالفن، أن وسيلة السوبرماتي أن تعبر بكلية تامة عن الشعور الصافي الذي يجهل الشيء كما هو متفق عليه عادة، فالشيء بحد ذاته لا دلالة له إلا لذاته، وآراء الفكر النير لا قيمة له، فالشعور هو العامل الحاسم... والفن يصل بهذه الطريقة الى تمثيل لا موضوعي والى التفوقية ".

ماكس أرنست Max Ernest (1819 – 1976م):

فنان راح يبدأ عمله بلا سيطرة واعية متجهاً منذ البداية نحو الرمزية، أذ ان ما يدعى (تفكك الذهن أو العقل وتحلله) هو التحلل الذي يعتبر مظهراً من مظاهر الرمزية، والناتج من الصورة البعيدة عن التفسير المنطقي، التي تُمثل الخفي والغامض الذي لا وضوح فيه، للكشف عن وجود الأبعاد الخفية رمزياً، بأستخدام أشكال ذاتية لا علاقة لها بموضوعات تنبع من الخبرة، أو من ظواهر الطبيعة، ولكنها ترتبط

بموضوعات مطلقة كاملة تماماً، مستخدمة صوراً محددة، مشيدة أثناء ذلك خيالات لا عقلية، مستخدمة عناصر التجربة العقلية التي لا رابطة بينها وبهذا فأن هدف الفنان السريالي، كما قال(ماكس أرنست max Ernst) ليس هو أن يخلق نوعاً من الصلة الودية بينه وبين اللاوعي ثم أن يصور مضمونه بطريقة واقعية أو وصفية، كما أن الهدف ليس هو أن يتناول عناصر مختلفة من اللاوعي ثم يشيد بها عالماً مستقلاً من الخيال، بل هو أن يحطم السدود، الفيزيقية والسيكولوجية معاً، بين الوعي واللاوعي، بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، ثم أن يخلق حقيقة أسمى، حيث يمتزج الحقيقي وغير الحقيقي، التفكير والعمل ويتقابلان ويسيطران على الحياة كلها من خلال استخدام (أرنست) أسلوب (الفرُتاج Frottage)(الحكاكة)، الذي ينشأ عنه صور تستثير الخيال، بفضل التقاء المادة الطبيعية، مع الشكل المرسوم أصلاً، في صورة واحدة، ومن مبتكراته الأخرى، نوع من (الكولاج Collage)، جمع به أشكالاً تجمع بين الإنسان والطير والحيوان، والأصداف، في جسم واحد، فيخلق بذلك عالماً أشبه بعالم الأساطير ذلك أن تقنيات (ماكس أرنست) (الفُرتاج – الكولاج) قد شكلت تجمعاً لتعبير بيئي جاء من محض صدفة، متمثلة بأسطورة مجتمعة، تتصف بغرابة أجزائها، منطلقة من الخيال الحر، بفقد الأشياء خصائصها الأصلية، بفعل تمازج رؤية الفنان مع رؤية خيالية، وتتجلى اهمية (ارنست) من خلال لجوءه الى الطارئ والثانوي من المواد، وان يلطخ لطخة غير واعية ويطور ايماءاتها بتقنيات Caratage و Faratage لعروق الخشب والاوراق التي تضغط بالصبغ والتدخين smoking من نار الشمعة المتحركة عشوائياً تحت قماشة اللوحة البيضاء والافادة من العجينة الكثيفة العالية التي يطبع فيها بالضغط حيث وفرت الانسجة الطبيعة لقطع الخشب المضغوط في اللون اثاراً استعارية لاشجار الغابة ليصنع بالرسم رموزاً متجاوزاً فيها الكيفية الجمالية فهو يبحث عن الاسطورة المعاصرة التي لا يوجد ما يمثلها مثل ما تمثلها قوى الطبيعة، والصورة عند (ارنست) هي رؤى وخيالات لا واعية لتعبر عن وساوس ورغبات تظهر فيها (طيور مرعوبة او غابات مجردة متحجرة تستنبط خيالياً كأنها بقايا حضارة درجت منذ ازمان فهي صحراء خالية مقفرة تحت قمر اكبر من الواقع ومنير اكثر)، فهو يرحل الصورة بمفرداتها الواقعية بتأليفات شاعرية ما وراء طبيعية، ولقد رأى

(ماكس ارنست) في السريالية (وسيلة لازالة الحواجز الطبيعية والنفسية بين والوعي واللاوعي، والعالم الداخلي والخارجي في سبيل خلق عالم متفوق)، وهي نظرة مثالية في جذورها فالواقع المصنوع بجمع الواقع واللاواقع، والتأمل والعمل، والوعي واللاوعي يشبه المثال الكلي الحاوي على الصور الجزئية الممثله له.

زينون الايلي

تلميذ (برمنيدس) ساهم بدفاعه عن دعوى أستاذه في تنمية الديالكتيك وقد نشأ في نفس عصر الفيثاغوريين المهتمين بالرياضيات والتناسب ولقد استقر جمهرة مؤرخي الفلسفة وعلى رأسهم (افلاطون وارسطو) بأن (زينون الايلي) هو مخترع الجدل فهو وان لم يستخدم كلمة (الجدل) فعلاً (فأن فن البرهنة الذي ينطلق من المبادئ التي يرضى بها المحاور بعينه) عدّ اساساً للجدل حيث (كانت طريقته في مناقشته لخصومه هي ان يسلم لهم بصحة قضاياهم ثم يبين لهم ما يترتب على هذا التسليم من خلف وتناقض) (وهو ما يذكر بوضوح بمنهج التهكم والتوليد السقراطي)، ويقوم جدل (زينون) على قواعد اثرت في تطور الجدل فيما بعد من مثل "ان كل سلب تعيين" وهي مقولة قلبها (اسبينوزا) الى ان (كل تعيين سلب وكل سلب تعيين) وعادت الى اصلها عند (زينون) ليوظفها (هيغل) قبل ان تتحول الى الماركسيين، كما ان تصور (زينون) لحركة الجدل بحيث (لاحركة بدون جدل) كان واحد من اهم التصورات التي استثمرت على نحو واضح في حركة الجدل عند (هيغل) والماديين، وقد عد (زينون) أول من وضع علم الجدل من خلال حججه الجدلية في تفنيد الكثرة والحركة والتي وصفها (افلاطون) بأنها لهوٌ جدليٌ، واتخذ (ارسطو) من مغالطاته مجالاً للنقاش، في مؤلفاته، ووصفها (هنري بركسون) بأن هذه الحجج ناتجة عن الالتباس بين الحركة والفضاء عند (زينون) فيما عدها بعض الباحثين وسيلة دفاعية لأستاذه (برمنيدس) حد فلاسفة ما قبل سقراط، عاش (زينون) في القرن الخامس قبل الميلاد، من إيليا وهي مدينة يونانية على الساحلِ الجنوبيِ لإيطاليا، وهو من أنصار (بارمنيدس) في أن عالم الحس وهم باطل طرح (زينون) الفكرة بشكل منطقي قائم على نفي الكثرة التي ترى الكون كله شيء واحد لا يقبل

التجزئة، وله نظريات عديدة منها نفيه للحركة، ويمكن اعتبار (زينون) هو مخترع الجدل الفلسفي الذي برع فيه(أفلاطون وكانط وهيجل)، فـ(زينون) وجد في بداية عصر السفسطائيين، وكانت للفلسفة في زمانه منزلة عظيمة، فقد كان حكام أثينا وأصحاب الرأى فيها يستقدمون الفلاسفة ويستضيفونهم في بيوتهم ويغدقون عليهم الأموال ويستمعون إليهم ويتعلمون على أيديهم وقد قال أرسطو عن (زينون) أنه مؤسس علم الجدل، من حيث أنه كان يسلم باحدى قضايا خصومه ويستنتج منها نتيجتين متناقضتين ويثبت بذلك بطلانها، وقد أوحت أفكار (زينون) لـ(امانويل كانت) بأهم أفكاره حول إنكار فيما بعد حقيقة الزمان والمكان واعتبارهما باطلان ليس لهما وجود وانهما حيلة عقلية لنستعين بهما على التعبير عن أفكارنا، ولم يكن قبل العصر الحديث حين تقدم(هيجل) بنظريته الشهيرة التي أزال فيه هذا التناقض بين الكثرة والواحد.

مارك شاكال Mark shagal (1887 -1985م):

فنان تميز بخصائص جنسه المميزة التي صورها بقلبه بمباشرة وتدفق. وهو في الحقيقة غنائي في ألوانه، التي لا تنتمي الى أي مشهد من مشاهد الطبيعة، ولكنها تنتمي الى عالم من الخيالات اللاواعية التي تعتمل في أعماقه بطاقة جعلها خاضعة لرؤية حالمة بتصورات عالم حديث، تقوم على المبادئ المستمدة من مذهبي كل من الوحشية والتكعيبية، بتعبيرات شخصية تقوم على تركيب بنائي للصورة التي تستند على التجارب الفنية التي يشاهدها من حوله، واصفاً فيها مبادئ الحقيقة للأشياء حينما يراه من خلال خياله وتصوره او ذاكرته، التي ينعدم فيها قانون الجاذبية، سواء كان على الناس أو على الأشياء التي تحيط به، فإذا كل تفصيل في عمله الفني يحتفظ بحريته.. ومعبر عن عناصر محسوسة تصبح ذكريات وانطباعات، وتتحرك بحرية في كل الزوايا والاتجاهات والأبعاد، اذ أن العالم الذي خلقه (شاكال) يضج بالفرح، أنه العالم الذي يتفقده المرء في طفولته، زمن البراءة والاستلهام، تتداعى الذكريات من جديد في نظام لاعقلاني غير خاضعة لمنطق ما، أشكال، شخوص مقلوبة، مبتورة، أشياء عادية بأقترانات غير عادية، لكل حريته المطلقة، يتبين من ذلك أن التعبير عند (شاكال) جمع بين الحب والحلم والروحانية، في لغة شعبية

كأحلام اليقظة مما ربط تعبيراته بأيمانه بالإنسان وبشغفه بالحياة وارتباطه بالمنبت وبالأصل وميله الى الحداثة، اذ ان الفنان الروسي(مارك شاغال Marc Chagall 1887-1985) الذي عكست بعض اعماله، قلقه قبيل الفاجعة العالمية الاولى وصورت اعمال اخرى احلامه وذكريات حياته في قرية روسية ترجمها بكل تعقيداتها وافتقارها العقلانية، مطلقاً نزواته الجامحة بلا قيود من خلال ارباك وتوحيد العناصر المستعارة من المخلوقات المتعددة وبطريقة يضع فيها الزمن المغاير، والفضاء المغاير، جنباً إلى جنب ليكشف لنا مفاجأة قد تكون سارة آو حزينة لطفولته، ويجد (شاكال) في هذه العوالم الحلمية الغرائبية نوعا من التسامي الفرويدي لتبعات (الهو) حين جعل من العناق والعشق والارتفاع والاجواء السماوية.. مايقوض الرغبات الغرائزية الفاضحة له، فالمخيلة الخصبة قد دعت الذات للانتصار بسمو موضوعها وان يكون عالم اللاشعور هو العالم الذي يذوب فيه تراكمات العالم المادي، كما ان العاطفة المحررة عبر الحلم اظهرت نوعاً من التعبيرية ترفعت عن اسقاط الانفعال آنياً، بل تحولت الى عاطفة مرغوبة مستقبلية تطلب دائماً، عاطفة اسقطت حجج العقل في الوصول الى سعادة من هكذا نوع، ولم يكتف (شاكال) بنقل مشهد حلمي بأشكال واقعية كالتي نراها في الاحلام، بل كان له ميل دائم نحو التجريد، فالاشكال النحيفة بأسقاطاتها التي تمتد من اسفل نتاجاته الفنيه الى اعلاها دون أي ايغال في التفاصيل تتميز ببساطة تنفيذ الوجود حيث الضربات العشوائية التي تشير الى مكونات الوجوه والاختزال العالي للزهور وقرص الشمس، مما يجعل اعماله تفارق الواقع ليس بأستعلائية تجعل المفارقة عصية عن الفهم وترمز بالرموز، بل تجريد يحمل رموز قابلة للقراءة، فبساطة الشكل رافقه بساطة المضمون، ان البساطة والاختزال يكشف عن ادائية تحتكم احتكاماً بسيطا للارادة، فالفنان منقاد بشدة لاارادية نحو عالم اللاشعور كعالم لتولد الصور على نحو لانهائي، ثم تسيير الفرشاة بأرادة لاتحتكم كلياً للعقل فالفضاء قد اسقط من قوانينه التقليدية و لاحدود للاشكال.

النحت Sculpture :

تعني كلمة النحت بمعناها الواسع بأنها تتضمن كل الاشكال في النحت المدور والبارز الذي يشمل (العالي البروز ، الواطئ ، الغائر) ونحصل على اعمال النحت بواسطة الحفر او التشكيل بأي مادة ، وكلمة النحت (Sculpture) مشتقة من الفعل اللاتيني (Sculptere) ومعناه الحفر على المادة الصلبة بواسطة آلات حادة ومدببة وعرف النحت ايضاً بأنه فن خلق اشكال بأبعاد ثلاثة ، وهناك طريقتان لأنجاز الشكل النحتي وهي الحفر ويتألف بالأساس من ازالة المادة الزائدة حتى يتحرر الشكل من المادة التي كان اسيرها... وبالعكس ، حيث يتم خلق الشكل عن طريق بناءه من احدى المواد القابله للتشكيل ، ويرى (مايرز برنارد) ان النحت هو تنظيم منسق للكتل في فراغ معين يتيح المتعة ليس عن طريق المشاهدة فحسب كما في الفنون التشكيلية ثنائية الابعاد بل عن طريق الملمس والاحساس بالحركة المجسمة في الفراغ وكذلك من خلال اللون ، اذ يشكل النحت احد الفنون التي تعكس بشكل او بأخر واقع المجتمعات ، اذ ان عملية النحت هي عملية نقل واقع حي ملموس ومتعايش يحول الى منحوته تخليداً تارة وتقرباً اخرى او عملية توثيق لحركة ما ، فالنحت بمفهومه العام ، شكل من اشكال الفنون التشكيلية ، ويمكن ان نقول في الفن انه نظام من العلاقات الشكلية الذي يعتمد على شكل المنتوج ليكون واسطة لنقل المعاني والافكار وهذا النتاج مرتبط بالفنان ، والفنان مرتبط بشعبه من الوجهتين الذوقية والفلسفية ، والشعب مرتبط بأمته وجذوره التاريخية ، اذ ان الفن افضل طريقه للتعبير توصل اليها الجنس البشري ، ولقد ارتبط فن النحت بطبيعة المتغيرات التي صاحبت المجتمع سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وعسكرياً او أي ظرف من الظروف التي يواجهها المجتمع بصورة عامة اذ ان أي تغيير حاصل في واقع المجتمع يصاحبه تغيير كلي او نسبي في النظم والثقافة والفن ، والنحت الجديد يصوّر القدرة على تطويع المادة ، والتكيّف مع المتغيرات الجارية في البحث الدلالي شكلاً ومضموناً ، من خلال إنتقاء أنواع المعادن المختلفة وفلسفة إنشائها نحتياً ، ومنها العجلات المسننة ، الأنسجة المعدنية البراقة ، النفايات المعدنية ، المهملات الفولاذية ، السيارات المحطمة ، دعامات الشيلمان ، الألياف الزجاجية (الفايبركلاس) وعمليات كبس الحديد والسيارات بواسطة مكائن عملاقة ، وكان للإهتمام الجديد بالتجميع ، الذي جاء في أعقاب

التعبيرية التجريدية (الفضل في أولى الإثارات بأتجاه (النحت الجديد)، كعمل (جان دوبوفيه) ذي الأبعاد الثلاثة الذي يتضمن شخوصاً مصنوعة من الآجر والإسفنج والفحم وأعواد الثقاب، وكذلك أعمال (ايف كلاين) التي صنعها بأبعاد ثلاثة من إسفنجات مصبوغة بالأزرق ووضعت في أعقاب سيقان نباتية طويلة، ثم أعمال النحاتة الأمريكية (لويز نيفلسون) التي وظفت أشكالاً خشبية جاهزة الصنع معاً، مثل مساند الكراسي وظهورها وأشياء مأخوذة من بيوت متهدمة، شكلت في النهاية بعد تجميعها شبكات وجدران طليت بلون موحد)من رواده: (ديفيد سميث، انتوني كارو، ادورد تشيليدا، ادوارد باولوزي، فيليب كنغ، ديفيد هول، توني سمث، سول لي وت، جون مكراكن، وروبرت موريس) فيما عمل النحات الإنكليزي (أنتوني كارو) على الإفادة من قطع الفولاذ الجاهزة، دعامات الشيلمان، وصفائح فولاذية وقطع من شبكات معدنية فظّة وقد جمعت في تكوينات متنافرة بغير إتساق، يقول (كارو) (أفضل في الحقيقة أن أجعل نحتي نابعاً من "سقط المتاع" من شيء تافه في الواقع قد يكون مجرد صفائح تقتطع أنت جزءاً منها، ومعظم النحت الذي أعمله هو حول الأمتداد وأحياناً حول السيولة)' وقد تكون فكرة الإمتداد هنا نابعة من إمتداد مقتضيات التجريب والإتصال المباشر بين الفن والواقع، من خلال ضرورات تحتكم بطبيعتها إلى فلسفة التصميم، كـ (فن)، التصميم في الشكل، في الفكرة، في الأداء والتنفيذ، وفي الإخراج، ولذلك فإن أعمال (ديفيد سمث) إنبنت أيضاً من خلال (الإمتداد) كفكرة، عن طريق الإنتقال من التخطيطات بالمعدن، إلى اللاتقليدية ثم إلى طريقة السلسلة النحتية، وبالنتيجة فأن حالة التوحّد بين ما هو جزئي وما هو كلي ترتبط قطعاً، بمجالات الممارسة الحقيقية لتمثيل الواقع ولكن تمثيلاً بصرياً تجريدياً وهذا ما أكده (ديفيد سمث) حين قال (إن جمالياتي جاءت أكثر تأثراً بكاندنسكي وموندريان والتكعيبية).

العمارة Arctitecture

تعني كلمة العمارة بأنها فن تصميم المباني وتشيدها وفق مبادئ تحددها الاعتبارات العملية والجمالية او المادية في وقت واحد، وقد تأثرت العمارة من طبيعة البلاد التي نشأت فيها وطبيعة المعتقدات التي اتت بها والشعوب التي ابدعتها واذا

كان فن العمارة هو الفن الذي يعكس الواقع او المحيط او البيئة الطبيعية والاجتماعية بأمانة وصدق فهي مرآة الشخصية التي تلبي احتياجات الفرد الفطرية والضرورية، الاقتصادية منها والاجتماعية والنفسية، واذا كان تاريخ العمارة يدرس نشوء العمارة وكل ما ورثه الانسان من ذلك التراث العماري الغني بالقصور والمعابد ومراكز السلطة وخاصة في الحضارات التي تتصف بتلك المباني من حضارة وادي الرافدين وغيرها فهي تسهم في الكشف عن وجود سمات فنية فيها بشكل عام، والعمارة او فن البناء هي فن او اسلوب احاطه مساحة ببناء من أي نوع وتغطية هذه المساحة، كما ان العمارة في أي شكل من اشكالها سواء أكانت عمارة دينية معبداً ام كنيسة او مسجداً ام عمارة سكنية ليست شيئاً مجرداً قائماً بنفسه انما هي متطورة دائماً وفي تغير مستمر من حيث طبيعة التصميم المعماري ومستوى تنفيذه فالعمارة تعد بالنتيجة بمثابة تعبير عن اوضاع المجتمع الاقتصاديه والاجتماعية والثقافية وطبيعة الطبقات السائدة والسلطة الحاكمة وقيمها وانجازاتها الطبيعية والفكرية، فتتطور العمارة على وفق قوانين التطور التاريخي من حيث انها تتحو نحواً كمياً يحكمه الصراع بين متناقضات ومتغيرات متعددة وتقف في مقدمة الظروف المؤثرة في العمارة تلك التي تتعلق بأوضاع المجتمع وطبيعة الفكر السائد فالعمارة في ظل نظام عبودي يتحكم فيه الكهنة او رجال الدين او الملك الاله او غيرها في ظل نظام اقطاعي يتحكم فيه الامراء او النبلاء او غيرها في ظل من نظام رأسمالي يسيطر فيه رأس المال او من تكون تحت وطأة ظروفها من حرب او سلم او تحكمها ظروف خاصة بتوافر المادة الخام او ندرتها، ومن عوامل تطور العمارة تأثرها بالاساليب واحتكاكها بالعمارة الاسبق او تأثرها بعمارة خارج الاقليم، فالعمارة كونها فناً تشكيلياً، ليست عملاً غير منظم بلا قيود وهي ليست بالتالي عملاً مقيداً بالقوانين واللوائح انما هي عمل فني متكامل في حدود اللوائح والقوانين يهدف الى تحقيق قيمة فكرية وفنية ووظيفية، والعمل العماري الفني الناجح هو ما تكاملت فيه تلك الخصائص الفنية، والوظيفة هنا ليست جامدة وثابتة بل متغيرة مع التطور الفكري والحضاري والثقافي، والقيم الفنية والجمالية متغيرة تبعاً لذلك، اذن فن العمارة بأختصار عمل حي متطور يدخل في كل مترابط بين مواد البناء المشيدة وتصميماته المستجيبة لطبيعة الفكر

والمستوى الحضاري المعاصر والمستوى الثقافي في تلك المرحلة وحالات الرواج الاقتصادي من عدمه والظروف الاجتماعية في طبيعة المجتمع ونظام الحكم فيه والاحتكاك بالثقافات الخارجية وطبيعة التفاعل معها، فالغرض من الأعمال العمارية او أجزائها ليس التعبير عن أفكار معينة فحسب بل تحقيق هدف وظيفي وجمالي وحسب مؤثرات وظيفية وفكرية ومادية واقتصادية ويدخل معها في التأثير التراثي والاجتماعي، ومن حيث ان الشكل العماري يحتوي على عناصر وتفاصيل كثيرة معمارية وانشائية من مسطحات وكتل ومواد وفضاءات فقد لا تعطي هذه العناصر تأثيراً جمالياً ان لم تخضع لنظام وترتبط بأيقاع يجعلها بتتابع وتسلسل بشكل منطقي ومنسجم يسهم في اعطاء النظام والانسجام والوحدة للشكل العماري او الحواس بشكل متناسق ومنتظم، فمنذ بداية معرفة الانسان للاستقرار عرف العمارة اذ ان الانسان وبما يحمله من رغبات غريزية جارفة لتعرف اسرار الطبيعة دفعه سلوكه هذا الى النظر للحقائق الطبيعية بعمق يكمل تنمية حصيلته الفكرية التي يختزنها عقله البشري ثم يعود ليخرج تصميمات بناءة على وفق ما يشاهده او من خلال كشف اسرار الطبيعة، ولعل الانسان الاول في رسوماته ومنحوتاته البدائية على جدران الكهوف كان متأثراً بما حوله ليشكل ذلك نبعاً غنياً للالهام الفني معتمداً على وحي بيئته وفي ترجمة خبراته الحية والمؤثرات الخارجية التي يدركها بعينه وعقله وليبني، في الوقت نفسه، منشآته المعمارية فيزينها بالرسوم او المنحوتات على وفق سمات فنية تميزت في مرحلة من اخرى، فهو حين نحت قطعة من الحجر او الخشب او العظام فأنه قد شكلها بأسلوب معين ليخدم غرضاً من اغراضه الاجتماعية وكذلك كان امره حين ابتنى له بيتاً او صنع الاواني الفخارية.

النحت الحضري

لقد كان نشاط النحاتين واضحاً وبخاصة في مدينة الحضر ونجد ذلك من خلال بعض المضامين للفنون النحتية التي اكتسبها من فنون وعقائد بلاد وادي الرافدين، اذ تشكل اعمالهم ارثاً فنياً متميزاً تعود بدايته الى القرن الثاني قبل الميلاد الذي استمر حتى منتصف القرن الثالث للميلاد، ولذلك فقد اظهر النحات الحضري

خلال مرحلة ما قبل التكوين الاولى (القرن الثاني ق.م القرن الاول الميلادي) اهتماماً بمحاكاة طبيعة الجسم البشري ذلك من خلال اتقان التشريح الذي يظهر من خلال التدوير الكامل للجسد وتكور الصدر ونحته بشكل مطابق للطبيعة وكذلك في ابراز العضلات في اعضاء الجسم التي يلتصق بها الثوب، وامتازت خطوطه الخارجية بالليونة والنعومة والانسيابية التي تضفي على التمثال الانوثة في بعض الاحيان، اذ ان طريقة تنفيذ الخطوط والتي تؤلف طيات الملابس تدل على وعي النحات في اظهار تأثير الرياح ذلك من خلال حركة التمثال المتقدمة الى امام وحركة طيات الملابس المندفعة الى الخلف بشكل منسجم مع موقع التمثال ووضعه في اعلى المعبد وعند التدقيق في المشاهدة الفنية للمنحوتات الحضرية نجد المدلول التعبيري واضحاً ويظهر ذلك من خلال الوقفة التعبدية التي نشاهدها في اكثر المنحوتات الحضرية التي تشير الى اشخاص معينين تركوا اسماءهم محفورة باللغة والخط الارامي على تلك المنحوتات التي تبدو فيها العائلة الحاكمة كالملوك والنبلاء والامراء والاميرات ورجال البلاط والمحاربين والتجار والكهنة والالهة ويستدل على اسمائهم من اشكال ملابسهم ومن بعض الاشياء التي يحملونها، وفيما يتركه النحاتون من بصمات ثقافية على منحوتات تلك المدينة من الناحية الفنية، وقد استخلص احد الباحثين ان نحاتي الحضر اظهروا اهتماماً في نحت التماثيل في هذا الدور مقلدين فكر وفن بلاد وادي الرافدين وانهم مبتكرين في اعمال المنحوتات، وقد ارتبط تعدد المنحوتات في الحضر بتعدد اسماء محترفي فن النحت في مجالي العماره وفي صنع المنحوتات الفنية والذي اطلقت عليه لفظة ارامية فقد عبر النحات الحضري في منحوتاته بتعابير مختلفة وفق اختلاف اماكنها وزمانها، وقد مثلت الاشخاص على اختلاف ما تكون من هيئة، فهي نراها بالحجم الطبيعي او اكبر بقليل او اقل وهي غالباً ما تمثل الملوك والسادة والسيدات والكهنة والفرسان والتجار، ولقد اختلفت صيغ العمل النحتي بأختلاف الموضوعات ووظفت بنوعي النحت البارز والمجسم والبارز الاكثر بروزاً الى مرحلة التجسيم النصفي او شبه التجسيم وتنوعت في استخدام المواد فمنها الرخام والمرمر الشمعي ومنها الحجر الكلسي، كما ان النحت الحضري والموضوعات التي تناولته يمكن تقسيمه على اتجاهين حسب مضامينه:

- **الاتجاه الاول ديني**: بما صورته مشاهد الالهة على اختلاف انواعها ومسمياتها شمس ومرن ومرتن وبرمرين واللات اضافة الى الالهه الحارسة المتأثرة بالديانة الاغريقية والالهه الاغريقية مثل اثينا، باكخوس وعلى اختلاف مشاهدها من المنحوتات الادمية المصورة لهرقل وديوناسيس وبوسايدون والحيوانية ذات التأثير نفسه مثل تماثيل النسور والافاعي والكلاب.
- **الاتجاه الثاني الاتجاه الاجتماعي**: اذ مثلت الموضوعات المتداولة في النحت الحضري المدني الفعاليات كافة في المجتمع خاصةً الطبقات التي اسهمت في بناء المعابد واختلاف التعبير عنها في حالها او بصيغة تنفيذها كتماثيل التجار والنبلاء ذات الطابع الشخصي او ذات الوصف العام للمشهد من حيث تكوينه كالمشهد الموسيقي وصور للحيوانات الناقلة للالهة المساعدة لها كالجمال والطيور وما شابه، ومثلت ايضاً تماثيل الفرسان كما ان كثيراً من التماثيل وظفت لاغراض تخدم هدفاً عسكرياً.

معبد مرن الهلنستي.

معبد مشيد وفق الاسلوب الاغريقي او ما يعرف بالهلنستي اطلقت على هذا المعبد تسميات عديدة فقد اشار الى المبنى(اندرية) في مخططه للمعبد الكبير المعلم بالحرف اللاتيني (E) غير ان الباحثين ارتأوا تسميته بالمعبد الهلنستي نسبة الى اسلوب تخطيطه الذي يناظر اساليب التخطيط الهلنستي، وقد كشفت التنقيبات الاثرية في الموقع عدد من الالواح الرخامية منقوشاً عليها كتابات حضرية ثبت عائدية المعبد الى الآله مرن كما في الكتابات المنقوشة على ارضية المعبد، وقد حدد تاريخ المبنى من خلال شكله العام والذي يتناسب مع التصميم الداخلي للبناء حيث الغرفة المقدسة والمقامة على مصطبة مرتفعة والاعمدة الايونية مشيدة عليها والتي يتراوح عددها بـ (24) عمود مدور صغيراً من الطراز الايوني يقوم على حافة المصطبة وتحيط بها (المصطبة) اعمدة اخرى اكبر حجماً تقوم مباشرة على الارضية الواطئة وعددها (25)

عموداً وامام المعبد سلم يرتقي الى سطح المصطبة وتوجد في جدران الغرف من الخارج تسع كوات نحتت جوانبها الثلاثة فيما بعد لتزين بتماثيل الالهه.

معبد السقايا

يقع في صحن المعبد الكبير الى الجنوب من معبد مرن وهو اشبه بمصطبة مستطيلة الشكل ترقى اليه بواسطة ست درجات تقع في مقدمته سمي بمعبد السقايا للاعتقاد انه قد خصص لتقديم مياه الشرب للوافدين الى المدينة.

معبد اللات Maabed of Al- lat

اوضحت التنقيبات التي اجريت عند موقع المبنى الذي عرف بالمعبد المخصص بالالهه اللات كما تشير الى ذلك الكتابات الارامية المنقوشة على احجار صدر الايوان الجنوبي من معبد اللات الوارد ذكرها في النصوص الحضرية، اذ يقع هذا المعبد عند الزاوية الشمالية الغربية من الجدار الفاصل ويبرز منه بمقدار (8) م وهو مشيد على مصطبة ويتألف من ايوان كبير وعى جانبيه يوانان صغيران خلفهما مجموعة من الغرف وتشير الكتابة الارامية الى ان الملك سنطروق الاول (167-190م) قد شيده وزينه بمجموعة من الالواح بالنحت البارز تمثل عدد من الجمال بأوضاع مختلفة ومجموعة من الواح النحت البارز لعازفين على مختلف الالات الموسيقية.

معبد شحيرو

يتحدد موقع المعبد عند الجهة الجنوبية من المعبد الكبير وتحدد عائديته التاريخية الى حدود 80م،

وهو شبيه بالمعابد الاتروسكيه المكونة من منصة ذات طنف بارز ومن طارمة في المقدمة وهي ذات اربع اعمدة، وشبيه ايضاً بمعابد الدفن الرومانية في شمالي افريقيا.

معبد سميا

تواجه واجهة معبد سميا واجهة معبد شحيرو ويرجع تاريخ بناءه قبل عام 166م بسبب وجود راس تراجان فيه، وأوضحت التنقيبات الاثرية التي اجريت في

ذلك الموضع وجود راية تحمل اجراساً فيها عبارة الراية العائدة للاله برمرين يتألف من ايوان كبير على كل جانب منه ايوان صغير يفضي الايوانان الى حجرتين مستطيلتين ويعد مخططه من اقدام النماذج في الحضر بالاسلوب العماري المكون من القلب والجناحين ويعود زمن تأسيسه الى عصر السادة بين 80-155م.

معبد التثليث

يقع الى الجنوب من معبد سميا وقد خصص لعبادة الهه التثليث الحضري (مرن، مرتن، برمرين) حيث وجدت ثلاث منحوتات تمثلهم ويتألف من ايوانان صغيران يؤديان الى غرفتان تؤديان الى الايوان الوسطي، قسمت واجهة المعبد الامامية بواسطة اعمدة دائرية ملتصقة واقواس زينت احجارها بأشكال مختلفة وقد اشارت النقوش الحضرية المدونة على حجارة بناء قوس الايوانين الشمالي والجنوبي الى سنطروق ملك العرب بن نصرو مريا وقد حددت سنوات حكمه بين 167-190م وكتابات اخرى تشير الى نشريهب الذي حكم بين 85 -105م والذي اقامة له نصرو مريا، بصفة ابن لنشريهب واشار نقش اخر الى نصرو مريا بلقب زعيم القوم والكاهن الاكبر وهو ابن لنشريهب.

التنوير Enlightenment . :

اتجاه فلسفي اجتماعي، حاول ممثلوه أن يصححوا نقائض المجتمع القائم، وأن يغيروا أخلاقياته وأساليبه وسياسته وأسلوبه في الحياة، بنشر آراء في الخير والعدالة والمعرفة العلمية، ويكمن في أساس التنوير الزعم المثالي بأن الوعي يلعب الدور الحاسم في تطور المجتمع والرغبة في نسبة الخطايا الاجتماعية إلى جهل الناس وافتقادهم إلى ثقتهم بطبيعتهم، ولم يكن مفكروا التنوير يضعون في اعتبارهم الدلالة الحاسمة للشروط الاقتصادية للتطور، ومن ثم لا يستطيعون كشف القوانين الموضوعية للمجتمع، وكان مفكروا التنوير يوجهون مواعظهم إلى جميع طبقات ومصاف المجتمع، ولكنهم كانوا يوجهونها في الأساس إلى أولئك الممسكين بالسلطة، وكان التنوير ينتشر في فترة الإعداد للثورات البورجوازية، وكان من مفكري التنوير ((فولتير، روسو،

مونتسكيو، هيردر، ليسنج، شيلر، غوتة))، وقد ساعد نشاطهم بقدر كبير على التغلب على نفوذ الإيديولوجية الكنسية والإقطاعية ومناهج التفكير المدرسية (السكولائية) مارس التنوير تأثيراً كبيراً على تكوين النظرة العامة الاجتماعية للقرن الثامن عشر) و الأفكار الرئيسية للتنوير ظهرت في القرن الثامن عشر، والذي مثّل روح العصر الحديث في أوربا، والتنوير طالب الإنسان بأن تكون له العزيمة الكافية لاستخدام عقله بنفسه، وأفكار التنوير هي:

(أ) إيمان الروح أو العقل بقدرته على التحرر من كل ما ورثه من عبودية.

(ب) الأمل الوطيد في التقدم المستمر نحو حرية الإنسانية وكرامتها وسعادتها، الشعور الواضح بمسؤولية الإنسان إزاء تقرير مصيره تقريراً إرادياً مختاراً، الشجاعة في إخضاع كل الاراء والمذاهب الموروثة لامتحان العقل وحكمه، وتشكيل الدولة والمجتمع والاقتصاد والقانون والدين والتربية بشكل جديد تبعاً لمبادئ وأسس قوية وجديدة.

(ج) الإيمان بتضامن مصالح الإنسانية بأسرها، وزيادة الإخاء بين الناس جميعاً.

الفكر الإسلامي:

لقد عبّر عن قيم جمالية تمثلت بالأشكال المجردة، فالفسلفة الإسلامية ليست امتداداً للفلسفة اليونانية بل هي انتاج اصيل جاء من فكر العرب المسلمين وتأصلت فيهم الابعاد والقيم الاسلامية التي استمدوها من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، وتميزت الخصائص الجمالية للفن العربي الإسلامي او لفن التصوير الإسلامي بما يأتي:

- اهمال المنظور والضوء والظل، حيث استخدم الفنان رسم الموضوعات، ليس هذا عن جهل بخصائص الرسم وبالتشريح للكائنات بل هو رغبة الفنان في رسم الشكل المرئي متخطياً الزمان والمكان.
- الابتعاد عن محاكاة الطبيعة واضفاء السحنة (الهيأة) العامة للانسان فهو بذلك يعبر عن المحتوى العام للشكل (المدلول) ولا يقصد الشخص او الشكل بذاته.

- استخدام الحيوانات الأسطورية والخرافية مستعيناً بخياله الخصب لإهتمامه بالرمزية.

- الهروب من الفراغ وذلك بإتجاه الفنان الى زخرفة السطوح بإسلوب متوازن.

ومن بين الفلاسفة المسلمين الذين كانت لهم آراؤهم الجمالية المؤثرة (**الكندي**) الذي يرى ان الجمال هو الجمال الخالص بذاته، ويعتقد ان السعي لأظهار الجمال يتطلب نوعاً من الجهد، وصولاً الى الحدس، ولكي نكون مبدعين يجب ان نكون حدسيين، لان الحدس هو خيال، وهو هبة إلهية والحدس جزء من الروح وهو خيال وطاقة داخلية، اما (**ابن سينا**) فقد اعتقد ان المعرفة بالجمال تكون من العقل الفعال وان المعقولات تفيض منه، واليه تنتهي صور الماهيات، والفن عنده وسيلة لمعرفة الحياة، اذ ان (ابن سينا) وفق بين الفلسفة والطروحات الصوفية، وهذا الجانب من الطروحات له صدى قوي في الابعاد الفكرية الجمالية، بأعتباره يدخل الى أغوار الذات الحالمة والمتخيلة، حيث نرى ان الفنان السريالي اعتمد مثل هذه الطروحات وكان حالماً في كل اعماله للبحث عن الحقيقة التي يعتقد انها موجودة في اللاوعي، ويحاول الابتعاد عن العالم المادي ويعتبره عالماً مزيفاً ولم يعنَ الفنان المسلم بفني الرسم والنحت مثل عنايته بالفنون الأخرى لاقتران ذلك بالتحريم تارة وخشية مضاهاته لله في خلقه والابتعاد عن التجسيم والتجسيد مما دفع الفنان المسلم إلى الاهتمام بفنون الزخرفة النباتية والهندسية والكتابية فضلاً عن عنايته بفنون المعنى مثل فنون الشعر والأمثال والمقامات وعنايتهم بفنون الموسيقى والأدب عموماً، وتمتاز فنون الزخارف بكونها فنون تأملية.. فالوحدات الزخرفية تعد سلسلة مترابطة محكمة تدعم حلقاتها بعضها الآخر وتقويها لتحقيق فكرة جوهرية للحقيقة، غير المرئية إلا لعين العقل وان تصويرها يتجاوز الصور الجزئية المحسوسة إلى معانيها العقلية، ذلك أن الفنون الإسلامية تظل فنوناً تأملية بشكل عام ووفق توجيهات العقيدة الإسلامية، كما ابتعد الفنان المسلم عن المعالجات الحسية الأكاديمية معتمداً رؤية جمالية تستند إلى المرجعيات التي تم التنويه عنها، وبذلك تمكن الفن الإسلامي من تحقيق مبدأين أساسيين فإضافة إلى كونه فناً روحياً يهدف إلى الارتقاء بالنفس عالياً والى دفع الإنسان للتفكير الدائم بعظمة الخالق المبدع وقدرته، و(الفن الإسلامي) أيضاً

فن مادي قادر على تأدية وظيفته الحياتية في المجتمع حيث كان شديد الصلة بحياة الناس اليومية حتى شكل جزءاً أساسياً منها، وإن الفن الإسلامي لم يكن يبحث في البعد الثالث (تجسيد العمق) ولكنه بحث في عمق آخر هو العمق الوجداني أو الروحي، والتعبير عن العالم المرئي وتفسيره بأشكال رمزية مجردة، من خلال محاولة الفنان إيجاد عالم جديد يختلف ويتناقض مع الظواهر الحسية والابتعاد عن المحاكاة التي يجد أنها لا تؤسس قيمة العمل الفني، لذا لجأ الفنان المسلم إلى التعبير عن رؤيته للعالم والإنسان وإلى استخدام صيغ هندسية تجريدية اكتسبها من الفكر الإسلامي كونها مؤثرات أعطته سمته المميزة وجماليته التي تعتمد على وسائل تنظيمية أساسية في ترتيب عناصره وهي التناسق والتكرار والتوازن والتناغم والتي تجمع أجزاء العمل الفني من اجل الوصول إلى بناء زخرفي يحقق المعنى الباطن الذي يريد الفنان تحقيقه، وتتسم هذه الرؤية بما هو شمولي وإنساني، بل تنشد المطلق ممثلاً بالحقيقة الإلهية، مما دفع الفنان إلى عدم معالجة نتاجاته الفنية معالجة تعتمد المحاكاة الطبيعية مبتعداً عن التجسيد والمنظور، والفنان المسلم عندما ينتج أشكالاً تحمل صور كائنات حية يرسمها بطريقة تجريدية تجعلها متقاربة في الحجم والأهمية وبنفس العناية والدقة في التنفيذ لإيمانه بأن لها نفس في الوجود، وهي على كثرتها وتنوعها تجسد قدرة خالقها الواحد، فالاهتمام بالكثرة والتنوع ضمن الوحدة، انعكاس لفكرة الوجود في الفكر الإسلامي، فالموجودات كثيرة وهي تحصل على وجودها من فيض جوهر الله فيحصل كل موجود على قسطه الذي له من الوجود فمعالجاته في تركيب الكائنات انعكاس لقدرة إلهية تتمثل في شواهد اعجازية متعددة، وان رؤية الفنان المسلم رؤية روحية حدسية ذات صبغة صوفية ، وان تخلي الفنان المسلم عن التشبيه، والغاءه للصفات المادية للشيء، انما اراد تصعيد الحسيات والتسامي بها من الجزئي الى الكلي، حول هذا الموضوع يرى (بابا دوبولو) "ان اشتغال المسلم على مبدأ الاستحالة في الرسم من خلال التركيز على التسطيح والغاء الظلال والمنظور التقليدي، اثبت لاواقعية الاشكال الحسية، او بمعنى أخر نفيها لوجودها الطبيعي، وجعلها اقرب الى الماهيات منها الى الحسيات"، كما ان الفنان المسلم في اشتغاله على التراكيب الهندسية ذات الايقاع الرياضي في الزخرفة والخط العربي

الاسلامي والمنمنمات استخدم ما يشبه طريقة الاتصال المثلى بين رؤيته الارضية وهدفه المتجسد في عالم الغيب والشهادة.

العصور الوسطى:

تسمى الحقبة الممتدة من (القرن السادس إلى القرن الثالث عشر الميلاديين) بالقرون الوسطى أو الفترة المظلمة، ذلك أن الرجعيّة الدينية التي سيطرت على تلك الحقبة كانت تقف سداً في وجه كل تقدم فكري وعلمي فكان همها نشر العقائد الدينية واتهام كل من ينتقدها أو يقاوم توجهاتها بالكفر والزندقة، ولقد كان مفكروا القرون الوسطى يرون أن الحقائق لا تبنى على التجارب بل تكشف بالنصوص المقدسة فلم يكن سعيهم ينصب على استكشاف الطبيعة بل تفسيرها لاهوتياً فكانت العصور الوسطى تعيش طابعاً مزدوجاً، فهي حقبة تبدأ من البداية في كل شيء من الحقب القديمة لكنها في الوقت ذاته امتدادها المباشر، ولقد اصطبغت فكرة الجمال في العصور الوسطى بصبغة لاهوتية، حيث أن اللامرئي وهو الجمال العلوي المثالي أكثر حقيقة من المرئي وهو الجمال الدنيوي، وحيث اللاهوت لغة الحياة التي احتضنت طموحات الإنسان العلمية والعاطفية والفكرية، فقدم الفنان المسيحي صورة للجميل في شكل تتقدم فيه الفكرة والمعنى على الصورة الموضوعية، وفي العصور الوسطى ظهر الفن المسيحي اذ تظهر العذراء والسيد المسيح محل الاشكال والتماثيل العاريه كمثل اعلى للجميل، والفن المسيحي حين دعى للمضمون فأنه لم يهمل الشكل حيث اجيز الفنان الاهتمام بالمظاهر الشكلية البراقة من خطوط والوان وزخرفة وتزيين لهدف اسمى هو اعتبار الحواس منفذ الروح للاستغراق الداخلي فما هو مريح للبصر مريح للروح التي تهفو الى الخلاص فالرؤية الجمالية للفن المسيحي متعة بصرية روحية يذوب فيها الجسد والمادة لتنطلق الروح حرة لتأمل الجمال المطلق.

ابيقور Epicure (341—270 ق. م):

فيلسوف اغريقي اهتم بعلم الطبيعة وعلم النفس والفلسفة من زاوية اخلاقية، فحتى اهتمامه بالطبيعة كان خاضعاً لهدفه الاخلاقي وهو الوصول الى نظرية في الحياة تضمن راحة البال والايمان الثابت، وقد طبق نظريته الذرية في علم الطبيعة على الروح البشرية، فالروح بالنسبة له جسم مادي يتكون في

جزئيات تنتشر في تركيب الجسم كله وهي تنقل الى الجسم الاحساسات المختلفة، وعندما يموت الجسم ولا يعود قادراً على احتوائها فأنها تتفوق، وصور العالم الخارجي تنتقل الى الروح على هيئة ذرات تنطلق من الاشياء الكائنة في العالم وتتخلل الحواس وتخلق الاحساس، والاحساس هو منبع المعرفة، وكل المدركات الحسية صحيحة، اذ ساد الحقبة الزمنية بين "ازدهار الفكر في الحقبة الاغريقية وبزوغ الحضارة الاسلامية" نوع من الركود الفكري والحضاري، وخاصة المتعلق بفلسفة الجمال، اذ لم تظهر فلسفة موازية لفلسفة الأوائل (الاغريقية) من حيث القوة والاتساع والشمول، بل ظهرت الفلسفة الهيلينية وكان من فلاسفتها "ابيقوم وزينون"، وكانت ابحاثهم ذات منحى فردي في بحثهم في مسائل علم الجمال وهي اقل شأناً عما كانت عليه في الفترة الكلاسيكية، وبقيت افكارهم واجتهاداتهم ومفاهيمهم الجمالية لا تخرج عن نطاق تلك الافكار التي انتقلت اليهم من (افلاطون) (ارسطو) وربما اقتصر الأمر على احد الفلاسفة الذي أنشأ الافلاطونية الجديدة في الاسكندرية وهو الفيلسوف(افلوطين).

نظرية الفريد أدلر (1937-1870) Alfred Adler theory

إن نظرية النفس الفردي هي اتجاه يقوم على دراسة الفرد في الإطار الاجتماعي وليس بمعزل عنه كما يهتم بالكشف عن اتجاهاته في علاقاته بالآخرين وبالأشياء الأخرى المحيطة به في بيئته وتتجه هذا النظرية الى اعتبار الفرد وحدة لاتتجزأ، ولقد أعاد (أدلر) النظر في نظريات (فرويد) حول المشروطية البيولوجية للنفس البشرية، ليصوغ نظرية علم النفس الفردي، الطامحة الى دراسة شاملة للإنسان ككائن اجتماعي يتحدد تطوره النفسي بالوسط الاجتماعي، اذ أن مفهوم الذات لدى (أدلر) هي منظومة شخصية تمنح سمة الانسان وأفعاله في المجتمع وهي نتاج خبرات ومحصلة معلوماته من خلال الذات وما تحتويه من خبرات واعية لسلوكه، إذن هي نتاج تأثيرات أجتماعية تتفوق على النشاط البايلوجي والعضوي للجسم وكل ما تمت لتلك الأنشطة هي فطرية وان الشخصية وتعدد أنماطها وسلوكها من مرحلة الطفولة وصولاً الى المراهقة ونهايتها بالنضج ذات هدف لايمكن فصله عن مجتمعه، فالإنسان له القدرة

على السعي وراء تحقيق طموحاته وقدراته بالإبداع التي تكمن في داخل الفرد وللذات الإنسانية انماط مختلفة في تحقيق وخلق قدراته الجسمية والعقلية وتختلف هذه الأنماط والقدرات من فرد الى آخر بالسعي لتحقيق هذه القدرات كونها صعبة أو سهلة لتحقيق وخلق ذوات متعددة للأنسان لكي يستطيع التفاعل معها، كما أكد (أدلر) على ما أسماه (الذات الخلاقة) وأن الانسان بموجب هذه النظرية يصنع شخصيته بنفسه من تفاعل المادة الوراثية مع الخبرات، ويرى (أدلر)(ADLER) أن الإبداع ينتج من شعور بالنقص وخاصة النقص العضوي، مما يدفع المبدع الى أن يواجه بشجاعة هذا الشعور عن طريق التعويض وهذا ما يميز المبدع أو العبقري عن العصابي الذي يتخذ من هذا النقص ذريعة لعدم الجد، ويضخم ما كان يمكن أن يقوم به لو لم يلحق به ما أصابه، الشعور بالنقص أو القصور يحفز الإنسان في نظر نفسه ويزيد شعوره بعدم الأمن، لكن هذا الشعور بعينه هو الذي يدفع الشخص إلى مستويات عالية من الأداء في بعض الميادين، وإن الشخص المبدع هو "الإنسان الذي يكون قد استعاد قوته من بعض الوجوه في استخدام وظائف ما قبل شعوره بكفاءة أكبر مما يصدق القول عند الآخرين الذين يكونون موهوبين من حيث امكاناتهم بصورة مكافئة له"، وأكد آدلر(Adler) على تأثير القوى الاجتماعية أكثر من القوى البيولوجية ويشير إلى أن أسلوب الحياة هو نمط الشخصية المميز للفرد الذي يتشكل في نهاية الطفولة المبكرة، ويفترض(آدلر) أن الفرد لديه هدف في الحياة هو على وجه التحديد الوصول للكمال، ويعتقد(آدلر) أن الناس يندفعون أساساً بدافع الإحساس بالتفوق والذي يتضمن الكفاح من أجل تعويض النقص، إذا ما أسند وشجع بعضهم البعض، فهم مرتبطون فيما بينهم، ومن خلال تعرضه للعلاقات الاجتماعية يتم تطبيع الفرد ليعيش شاعراً بذاته قادراً على تخطي الصعاب ومن ثم يتسم سلوكه بالقصدية، وأعتبر(آدلر) أن الشعور الاجتماعي مؤشر للشخصية السوية ويرمز الشعور الاجتماعي إلى الشعور بالتوحد مع كل البشر، وصاحب الشخصية غير السوية بالنسبة لـ(آدلر) هو الذي يكرس كل طاقته للحصول على القوة ليخلص نفسه من مشاعر النقص ويدفع هذا التعويض الشخص إلى التنافس مع الآخرين بدلاً من سعيه للحصول على تعاونهم معه ومحبتهم إياه.

فرانسيس غالتونFrancis Galeton :

هـو أول مـن قـام بدراسـة منهجيـة في موضـوع الابـداع وأبـدى اهتمامـاً بدراسـة التفكير الابداعي في عـام1883 ، ويعـد (فرانسـيس غـالتون1911-1822) عـالم انجليزي رياضي في العصـر الفيكتوري، منح في عـام 1909 لقب الفارس، ويعد ابن عم (تشارلز داروين) ،اذ أصبح مشهوراً بفضل أبحاثه في علم الأرصاد الجوية والوراثة وعلم الإنسان، أمضـى خمس سنوات في السودان وناميبيا في دراسة عن سـكان تلك المنـاطق، ووضـع(غـالتون) نظريـات مهمـة في علـم الأرصـاد الجويـة، ونشـر خـرائط الطقـس وقـدّم فكـرة الإعصـار المعـاكس، وأدت دراسـته عـن البصـمات إلى اسـتخدامها في التعـرف علـى الهويـة، وقـد زعـم (غـالتون) أن النبـات والحيوان يتنوعـان حسب أنمـاط معينـة، واسـتنبط طرقـاً إحصـائية جديـده وطبقّهـا في دراسـة الوراثـة، وكـان أول مـن أطلـق اسـم Eugenics الإنجليـزي علـى علـم تحسين النسل، اذ دعـا (غـالتون) إلى التحسـين المنظم للجنس البشـري بأختيـار مـن سمـاهم بالوالـدين المتفـوقين، وتـرك في وصـيته بعـض المـال لتأسيس قسـم تحسـين النسـل في جامعـة لنـدن، وفي عـام 1886م قـام العـالم (فرنسـيس غـالتون) بتقسـيم البصمات إلى أربعة أنواع هـي:

1. تفرع خط إلى فرعين أو أكثر.
2. انتهاء خط بأتجاه أعلى وأسفل.
3. وجود جزيرة أو نقطة.
4. وجود حلقة .

وتسمـى هـذه بتفصيلات (غالتون) كمـا وضـع العـالم (فرنسـيس غـالتون .F Galeton)كتابـه الخالـد (بصـمات الأصـابع) الـذى يعتبر مرجعـاً أساسـياً فـى علـم البصـمات واعتمـدتـه الحكومـة البريطانيـة بعـد ذلـك فـى عـام 1901 بعـد أن عدلـه العـالم (إدوار هنـرى)، وفـى نفـس الوقـت كـان العـالم (جـوان مينوسـيتش) يقـوم بنفس الجهود فـى الأرجنتين ووصـل إلى نتـائج متشـابهة وإن كـان البعض يفضـلون طريقتـه، واعتمـدت الأرجنـتين (كـأول دولـة في العـالم) نظـام علـم البصـمات كشـاهد يقيني لكشـف شخصـية الإنسـان فـى عـام 1891 مـيلادي، وقـد حصـر

(غالتون) أمر التعرف على بصمة الأصابع في نظام معين يقضي على أن لكل بصمة 12 ميزة خاصة، ومن الطريف أن من بين المليون الأول من البصمات التي حصلت عليها شرطة لندن لم يعثر على بصمتين متشابهتين في أكثر من سبع مميزات من بين المميزات الـ (الأثنى عشر) ولابد أن توجد في كل بصمة أنواع من المميزات بأعداد متفاوتة وقد يتجاوز عددها في بصمة الإصبع الواحدة الخمسين، وقد يصل إلى المائة وربما وجدنا في مساحة صغيرة من الجزء الوسطي للإصبع أكثر من عشر، ولكي نقرر أن البصمتين تعودان لشخص واحد يجب أن تتفقا في الشكل (أقواس، منحدرات) وفي شكل الزاوية والمركز، وفي السعة، وفي وجود أي آثار لجروح أو ندبات، وفي الصفات الفرعية للخطوط المكونة للبصمة من حيث بداية هذه الخطوط وانتهاؤها وانحرافها وتفرعها أو إندغامها في خط آخر، أو تكون جزر في طريق الخط، ويكتفي غالباً بوجود أثنى عشرة نقطة اتفاق للقول بأن البصمتين متماثلتين وإن كان الحصول على عدد أكبر من نقاط الاتفاق ممكناً في أكثر الأحيان.

كلفن تايلور Calvin Taylor:

هو اول من اكد في عام 1964 فاعلية الانتاج الابتكاري بوصفه محكاً او مؤشراً للابتكار، وكان قد اوجد في عام 1959 ومن خلال بحوثه خمسة مستويات للابتكارية واقترح (كالفن تايلور) خمسة مستويات للإبداع وصل اليها بعد تحليله لحوالي مائة تعريف من تعريفات الابداع وهذه المستويات الخمسة هي:1- التعبيري، 2- الانتاجي، 3- الاختراعي، 4 – التجديدي او الابتداعي، 5- الانبثاقي او البزوغي: وهو أرفع صورة من صور الابداع، ويتضمن تصور مبدأ جديد تماماً في أكثر المستويات واعلاها تجريداً اذ ان مستويات القدرات الإبداعية التي توصّل إليها الباحث (كالفن تايلور) قادَت مؤتمرات جامعة يوتا لدراسة الإبداع، وقد صنفت مستويات الإبداع

- **الإبداع التعبيري.**
- **الإبداع الإنتاجي.**
- **الإبداع الاختراعي.**

• **الإبداع التجديدي.**

• **الإبداع الانبثاقي.**

- **الإبداع التعبيري:** ويبدو أن ما يميز النابغين في هذا المستوى من الإبداع هو صفة التلقائية وصفة الحرية أو المستوى المستقل، وغالباً ما يكون هذا المستوى أو النوع في مجال الأدب والفن والثقافة.

- **الإبداع الإنتاجي:** وهو ناتج لنمو المستوى التعبيري والمهارات، فيؤدي إلى إنتاج أعمالٍ كاملة بأساليب متطورة غير مكررة، و لاينبغي أن يكون الإنتاج مستوحى من عمل الآخرين، وغالباً ما يكون هذا المستوى أو النوع من الإبداع في مجال تقديم منتجاتٍ كاملة على مختلف أنواعها وأشكالها.

- **الإبداع الاختراعي:** وهذا المستوى من الإبداع يتطلب مرونةً في إدراك علاقات جديدة غير مألوفة بينَ أجزاء منفصلة موجودة من قبل، ومحاولة ربط أكثر من مجال للعلم مع بعض أو دمج معلومات قد تبدو غير مرتبطة حتى يمكن الحصول على شيءٍ جديد عن طريق هذا الدمج، وهذه العملية الذهنية تسمى " التركيب " Synthesis كما هو الحال في اختراع آلة أو أساليب تشغيلية جديدة، أو كمحاولة المدير ربط فكره الإداري مع الفكر الرياضي من اجل تقديم نموذج رياضي معيَّن يمكن أن يستخدم لرقابة الإنتاج أو تحسينه في أحد الأقسام.

- **الابداع التجديدي:** ويتطلب هذا المستوى من الإبداع قدرةً قوية على التصوُّر التجريدي للأشياء مما ييسر للمبدع تحسينها و تعديلها، ويقوم المبدع عند هذا المستوى بتقديم اختراعٍ جديد يتمثل في منتجٍ جديد أو نظريةجديدة... ويلاحظ أن معظم الاختراعات الجديدة الكبيرة تمثل اختلافاً جذرياً عن الأفكار و النظريات السائدة عند تقديم مثل هذه الاختراعات، وتسمى هذه العملية"التجديد" Innovation

- **الإبداع الانبثاقي:** هو أرفعُ صورةٍ من صور الإبداع ويتضمن تصور مبدأ جديدٍ تماماً في أكثر المستويات وأعلاها تجريداً، من مثل إيجاد وإبداع آفاقٍ جديدة لم يسبق المبدع إليها أحد.

أرنست كاسيرر Ernst Cassirer 1874 – 1945 م:

يرى أن الفن هو تفسير للواقع، تفسير بالحدس لا بالافكار، بالصور الحسية لا بالفكر، والحدس عنده هو كشف حقيقي أصيل، فالفنان مستكشف لصور الطبيعة مثلما ان العالِم مستكشف لحقائق وقوانيين الطبيعة، و(كاسيرر) رفض الرأي القائل بأن " كل مهمة الفنان هي التعبير عن عاطفته"، كما قال بها) روبين كولنجود)، كما يأتي التسليم معه" أن كل عبارة أو حركة يقوم بها الانسان هي في حد ذاتها عمل فني"، وحجة)كاسيرر(في هذا الرفض أن الانتاج الفني يستلزم بالضرورة عملية تركيبية، فليس في استطاعتنا أن ندخل في عداد الاعمال الفنية شتى الاستجابات الغريزية واللاإرادية التي يقوم بها الانسان لان مثل هذه الارجاع لا تنطوي على أية تلقائية حقيقية، وان (كاسيرر) أشار إلى إن رأي الشعراء الغنائيين يمتلكون عواطف عميقة، وأن المشاعر القوية أذا لم يرزق بها الفنان فأنه لايستطيع أن ينتج فناً أصيلاً، ألا ان هذا لا يكون مدعاة لان ننتج على حد قول (كاسيرر)، ويرى (كاسيرر) إن الإنسان يشكل رمزه الخاص لنفسه، فيكون الرمز حصيلة الذات والوجدان وعن طريق ما تجود به الذات من تخيل وصور ذهنية، يتميز الرمز بالتفرد والعزوف عن الارتباط بالعالم الموضوعي ومعطياته الحسية، وبهذا يقول: " ليس هناك مرئي موضوعي، وأن الشكل واللون يدركان حسب المزاج الشخصي للفنان حتى عند أشد أنصار الطبيعة "، فيحيلنا (كاسيرر) إلى عالم من الصور الخالصة وما يرافقها من بنائية مفترضة من الأشكال المجرد المطلقة، وقد أفادت (سوزان لانجر) في العديد من الحدوس المتناثرة، التي طبقتها بدقة على الفن في ضوء فلسفة (كاسيرر1874-1945م) في الأشكال الرمزية، الذي تبنى فيها فلسفة (كانت) في الشكل وتطويرها إلى فينومينولوجيا للثقافة، مستثمراً لهذا الغرض العلم المتراكم من أبحاث قرن كامل في أصول اللغة والأسطورة، إن ما أنجزه الإنسان عبر مسلكه التاريخي هو (موضعة ذاته)، حدس ذاته عبر الشكل النظري والجمالي والأخلاقي الذي أعطاه لوجوده، إن هذا ظاهر حتى في أولى تلقينات الكلام البشري بالذات، بمعنى الاشتغال على ثقافة الرمز وطبيعته واختلافاته طبقاً لطبيعة المجتمعات التي تدين له، وبهذا يتحول الرمز إلى نظام ثقافي ضمن اتجاهاته المتعددة كأن يكون

واقعـي أو مجـرد وبمـا يتصـل بعلـم العلامـات (السـيمياء) وانفتاحـه علـى المرجـع والمتلقـي معـاً، كـل هـذا نظـر إليـه (كاسـيرر) بوصفه طريقاً لموضعة الـذات، أي اتحادها وتماهيها مع الموضوع لخلق وحدة متكاملة.

أوجين فيرون Eugen Veron-:

رأى أن) التعبير يعد خاصية للفن، ولانحكم على الفن بواسطة قدرته على بث البهجة والسرور، بل بقدرته على التعبير، والقول بأن الفن رمز وبأمكانه أن يطور التكامل الفني، الاسلوب الفني، فالتكامل يقتضي أن يعبر إنسان ما عما لديه من أنفعال، وليس ما يجب أن يشعر به هذا الإنسان، أو الذي يرغب في الحصول عليه، والأسلوب هو السبيل الذي على أساسه يحدد الإنسان الطريقة التي يقدم بها تعبيره عن الانفعال، وأكد (فيرون) على أن الفن (لا يحاكي)، بل (يعبّر)، لا يقع في أسر هذه الحيادية الباردة (المحاكاة) بل هو فن مفعم بالمشاعر والانفعالات وهو التعبير الجمالي عنها، والجدير بالذكر أن) فيرون (قد ميز بين التعبير والمحاكاة، بأن المحاكاة تقوم على أساس أصل ينظر اليه الفنان، ورأى أن التعبير إنما يكون عن المشاعر والانفعالات، التي يقع بها الفنان تحت تأثير الأنفعال الجمالي، فلا يقوم بمجرد النقل أو النسخ للعمل، سواء كان ذلك النسخ يتصل بالطبيعة أو من مخزون أفكاره، بل يعيش فترة حمل معقدة، يحدث فيها التعديل للمادة حتى يصير الانفعال جمالياً.

جون هوسبرس - J.Hospers:

لقد أشار الى أن معظم تفسيرات العملية التعبيرية تؤكد على التشوش والغموض، حين تبدأ العملية في ذهن الفنان وتدريجياً يتم إحلالها بالوضوح كما يبدأ التأمل، ويستشهد بنص (كولنجود) بقوله: " عندما يقول أن أنساناً ما قد عبر عن أنفعال، فأنه ما قيل عنه يعني ما يأتي: أنه على وعي بأن لديه انفعالاً، الا أنه لا يعي ماهية هذا الانفعال، وكل ما يعيه هو حدوث قلق او اضطراب يشعر به وهو يتردد بين جوانبه، الا ان الجهل حقيقته، وعندما يكون في هذه الحالة، فإن كل ما يستطيع قوله عن انفعاله هو: إنني أشعر... ولا أعرف ما أشعر به ومن حالة العجز هذه أو الضيق يفرج عن نفسه بأن يفعل شيئاً نسميه التعبير عن ذاته "، وإذا كان) هوسبرس (قد رأى

أن معظم تفسيرات العملية التعبيرية يكتنفها الغموض فأن) صمويل الكسندر1859 – 1938 م)، أظهر توافقاً مع) هوسبرس (بالمعنى عندما قال " عمل الفن لا يصدر عن خبرة خيالية مكتملة يجيء العمل الفني فيكون بمثابة صورة مقابلة لها، وإنما هو يصدر عن استثارة انفعالية تدور حول الموضوع.. فقصيدة الشاعر إنما تعتصر منه تحت تأثير الموضوع الذي يستثيره ".

صموئيل الكسندر Samuel Alexander:

هو أسترالي المولد – ثار على تقاليد الفلسفة المثالية التي كانت شائعة في تلك الفترة، لكنه صار فيما بعد واحداً من أشهر أعلام الميتافيزيقيا الواقعية في عصره، وقد لبث لعدة أعوام أستاذاً للفلسفة بجامعة مانشستر، ويعد (ألكسندر) فيلسوف بريطاني، ولد ونشأ في سيدني بأسترالية، وحاز الإجازة الجامعية من مليورن، وأتاحت له منحة دراسية السفر إلى أكسفورد في بريطانية لدراسة الرياضيات والفلسفة، وتعمق فيما بعد في دراسة علم النفس وعلم الأحياء، وعين أخيراً في كرسي الفلسفة في جامعة فكتورية بمانشستر حيث درّس منذ عام 1893 حتى 1924، وتوفي في مانشستر، فرغم أهمية الأنفعال للتعبير الفني، الا آن(صموئيل الكسندر(يرى أنه ليس المصدر الوحيد للمعنى في الفن. فذات الفنان لا تغرق في الحالة الانفعالية، بل أنها تعمل مستفيدة من كل خبرة، ويفصل الفن عن العقل والسلوك أنه يقوم بعمله في مواد طبيعية، ويملؤها بالمعنى، وهذا المعنى يمكن أن يشتق من الأنفعال أو من أي مصدر آخر، ويقول (الكسندر) ان إدراكي للأشياء القائمة في المكان الطبيعي يكون دائماً إدراكاً لأشياء قائمة " هناك"، ولا تستخدم كلمة " هناك " الا اذا كانت بالقياس الى كلمة " هنا"، وكلمة هنا تعبر عن المكان العقلي او المكان الذي يحتله عقلنا، اما اذا اردت ان اعرف المكان العقلي او (المكان الذي يحتله عقلي)، فالإجابة يسيرة لان عقلي في مكان ما من جسدي او من رأسي، ورأسي او مخي جزء من جسمي، وجسمي جزء من المكان الخارجي العام.

غوته Geothe (1749 – 1832):

هـو فيلسـوف المـاني، يعـد أعظـم المستشـرقين في العـالم والـذي أدهشـته الحضارات العربية وأثر به كثيراً الدين الإسلامي بعظمة قيمه وسمو تعاليمه ولقد ساهم (غوتـه) في التقـارب الحضـاري العربـي الألمـاني وشـجع العديـد مـن العلمـاء والمثقفين الألمـان علـى دراسـة الحضـارات العربيـة القديمـة والـدين الإسـلامي، لـه في الشعر الديوان العربي والشرقي، وفي المسرح فاوست، وفي الرواية فلهلم ما يستر، وفي السيرة الذاتية الشعر والحقيقة، اشار الى عملية التعبير الفني بأنها تنتمي الى أعمق طبقات الشخصية " وهـو تسجيل مرئـي للعملية الجارية في النفس بين الـروح والمادة وهو يخبرنا لأي عمق قادرة الروح على إعادة تشكيل المادة، من أجل تطمين حاجاتها في الانفتاح والتعبير وعكف على تعلم اللغات وساعده والده في ذلك فدرس كل من اللاتينية، اليونانية، الإيطالية، الفرنسية، الإنجليزية والعبرية، كما سعى)غوته(نحو التعرف على ثقافات أخرى فتعمق في الأدب الشرقي فأطلع على الأدب الصيني والفارسي والعربي، بالإضافة لتعمقه في الفكر الإسلامي، ولم يكتف)غوته(في مجمل إطلاعه على الثقافة العربية وعلى الشعر العربي فقط بل أطلع على كتب النحو والصرف متلهفاً وساعياً نحو المعرفة، كل هذه الأمور أهلته لأن يكون شاعراً متمكن واسع الثقافة مطلع على العديد من العلوم، اذ كان (غوته) يميل في اتجاهه الأدبي إلى منهج "العاصفة والتيار" وكان هذا هو التيار السائد في هذا العصر والذي وقف في مواجهة تيار أخر عرف بـ "عصر التنوير" أو عصر الدليل المادي، هذا التيار الذي كان يعمل العقل في كل النواحي، ولا يؤمن بوجود أي شيء إلا إذا كان هناك دليل مادي على وجوده، بينما كان منهج العاصفة والتيار منهج متجدد مفعم بروح الشباب رافضاً وضع أي قيود على المشاعر والأحاسيس، مؤمناً بحرية التعبير، ثم ما لبث (غوته) في مرحلة أخرى من حياته أن تحول إلى "الكلاسيكية" والتي تسير على نهج الحضارة الرومانية اليونانية القديمة، ويعد (غوته) أحد أشهر أدباء ألمانيا المتميزين، والذي ترك إرثاً أدبياً وثقافياً ضخماً للمكتبة الألمانية والعالمية، وكان له بالغ الأثر في الحياة الشعرية والأدبية والفلسفية، ومازال التاريخ الأدبي يتذكره بأعماله الخالدة التي مازالت أرفف المكتبات في العالم تقتنيها كواحدة من ثرواتها، وقد

تنوع أدب (غوته)ما بين الرواية والكتابة المسرحية والشعر وأبدع في كل منهم، واهتم بالثقافة والأدب الشرقي واطلع على العديد من الكتب فكان واسع الأفق مقبلاً على العلم، متعمقاً في دراساته، ونظراً للمكانة الأدبية التي مثلها (غوته) تم إطلاق اسمه على أشهر معهد لنشر الثقافة الألمانية في شتى أنحاء العالم وهو "معهد غوته" والذي يعد المركز الثقافي الوحيد لجمهورية ألمانيا الاتحادية الذي يمتد نشاطه على مستوى العالم، كما نحتت له عدد من التماثيل.

غوستاف كوربيه Gustave courbet (1819- 1877 م):

انه شخصية فردية وقف بوجه الرومانتيكية في أواسط القرن الثامن عشر وأنضم الى صفوف المتمردين على الاكاديمية ابدى ولعاً بدروس الرسم في الطبيعة وسط الحقول مقدماً الريفيين والشغيلة على الآلهة والطبقة الارستقراطية، غير أن لوحات (كوربيه) أثارت عاصفة من النقد رغم أن أعماله لا تختلف كثيراً من حيث صياغتها عن أسلوب الرومانتيكين الذين صوروا أحداثاً درامية لامعة، كما كان يفعل الرومانتيكيون الحقيقيون، وقد كان الرومانتيكيون يعتقدون أن الشيء المهم في العمل الفني هو ما ينطوي عليه – وما يثيره – من أنفعال، أما الواقعيون فكانوا يرون أن تسجيل الواقع هو الامر الجوهري، وخاصة فيما قدمه في معرضه الخاص الذي سماه (جناح الواقعية) أهم ما استرعي فيه، لوحته الكبيرة التي تدعى بـ (مرسم الرسام) الذي تمرد فيها (كوربيه) على أساليب البلاغة الكلاسيكية والتهويل الرومانتيكي، وكان (كوربيه) يعتقد أن الواقعية فن (ديموقراطي) فكان لا ينقطع عن الترحال لأقامة المعارض والدعاية لمذهبه في شتى أرجاء فرنسا، بل وفي هولندا وسويسرا والمانيا.... وقد بلغ صيته وصيت (الواقعية) الذروة عام (1867)، بعرض لوحته (كسارو الحصى) أو (جنازة في أورنان)، اللتين عبرتا عن حالة الألم والبؤس للطبقات الفقيرة، ففي هذه الاعمال قام يرسم مارآه بالضبط في البيئة الخارجية دون أكتراث بالتقاليد الصورية أو التأويلات الأجتماعية، وبهذا يُعد خروج (كوربيه) نبذ للناحية الدرامية – أو الميلودرامية – عند الرمانتيكين، وجعل الفن يستقر على الأرض الصلبة – ليسجل تحولاً في مزايا التعبير البيئي بين الرومانسية التي تمنح التعبير شحنة عاطفية خيالية

عالية وبين حدية وقسوة التعبير البيئي لدى الواقعية كما كافح في سبيل حق الفنان في رسم مايراه دون التقيد بركاب أي مدرسة من المدارس الشائعة في عصره، مما جعل الواقعية هي الشرارة الأولى لانطلاق مدرسة مهمة في الفن الحديث تلك هي الانطباعية وعلى الرغم من أن واقعية (غوستاف كوربيه1819-1877) ذات أوجه متعددة، إلا أنه ينادي بأن يكون الرسم مقتصراً على تقديم موضوعات مشاهدة ومحسوسة ذا نزعة خلقية حقيقية ومحتوى اجتماعي، بوصفها واقعية تجسد التفكير العميق عن الحياة، وهو ما فعله في لوحته (الدفن في أورنانز) التي جمع فيها أناس قريته ومنحهم قوة وكرامة وهم يسيرون في موكب حزين.

سلفادور دالي SalvadorDaly :

فناناً إسبانياً كاتالانياً، يعد من أشهر رسامي القرن العشرين، كرسام بارع، يعرف أكثر لأعماله السريالية المميّزة بصورها الغريبة الشبيهة بالأحلام، مهاراته التصويرية تكون منسوبة في أغلب الأحيان إلى تأثير سادة عصر النهضة أكمل عمله الأشهر" إصرار الذاكرة " في عام 1931، بالإضافة إلى الرسم تضمّنت ذخيرته الفنية الأفلام، والنحت، وفيلم الرسوم المتحركة القصير الفائز بجائزة أكاديمية وهو دزتينو(Destino) ، والذي فيه تعاون مع (والت ديزني)، ولوحات (دالي) كمثال على تحولات الصورة السريالية الفنية تقوم على البارانويه النقدية المعتمدة على الحلم والهيستريا والوهم والجنون التي غالباً ما توصل اليها (دالي) محتالاً على الواقع ليخرج من ممكناته الطبيعية غرائب تحيل المتلقي الى ما وراء الواقع (كالكمان الذي يشكل هيكلاً معمارياً) ولادة الرغبات السائلة والاشكال المتطايرة في الفضاء وبما يؤسس لمشاهد هلوسية خيالية يمكن ملاحظة الهذيان والعدوانية والاحساس بالشر القادم فيها من خلال التحريف المشوه غالباً لمفردات الواقع الموضوعي لينتج على هذه الشاكلة سريالية موضوعية تعتمد الحزمة والدقة المحاكية لمفردات الطبيعة وقد اقام (دالي) سرياليته معتمداً على التوزيع اللامنطقي واللاعقلاني للاشياء في الصورة الفنية وهو ما دعى الى ربطها مع الحلم بشكل اوثق، من غير تجارب غيره من السرياليين وهو الامر الذي

قاد الى خصوصية (دالي) السريالية المستقلة عن المدرسة في نهاية الامر ذلك ان هذه الاشكال الشائعة في الصورة الفنية السريالية عند (دالي) في الوقت الذي تمتلك قوتها الايقونية فأن (دالي) يعول على هذه الامكانية لتوزيعها بما يخرج الصورة الفنية من شروط الزمان والمكان المنطقية (السائدة) الى الخيالية اللاعقلانية (المفترضة) والتي اكثر ما تنطبق مع الاحلام والرؤى الهذيانية والهلوسية من خلال الخدعة البصرية التي يقدمها (دالي) بقدرته على المحاكاة الدقيقة للواقع المحسوس وجمعه للمتناقضات التي لا يمكن جمعها الا افتراضاً من خلال لوحته السريالية المنحرفه نحو الاكاديمية والواقعية وما امتازت به من ظاهرية الاسس النفسية بتركيبها الرمزي التعبيري التجريدي، ففي عام(1904) خرج (سلفادور دالي) إلى الحياة ليجد ان (سلفادور) اخر قد سبقه اليها ورحل عنها قبل مجيئه بثلاث سنوات، فهذا(السلفادور) السابق عليه هو شقيقه الذي توفي طفلاً وحين رزق والداه بطفل اخر كان هو واسمياه (سلفادور) اسم الطفل المتوفي نفسه، ومع الايام بدأت تعقد المقارنات بينهما، ففي سنواته الاولى البساه ملابس الاخ المتوفي وقدما اليه ذات لعب اخيه الراحل، وشعر(سلفادور) رغم سنوات عمره القليلة انه صورة ممسوخة، وانه ليس هو، واصابه هذا الاحساس بعدوانية دامت مع طول حياته، وليؤكد وجوده تمرد واصابته انانية ورغبة في تعذيب والديه بأعماله الاستفزازية لقهرهما له وفرض اخوه الميت عليه، ورث المغامرة في الفن والحياة ولم يعد يشعر بأنه امن، وتولدت لديه رغبة في مواجهة ابيه والتمرد عليه والتي فيما بعد جعلته مقولة (فرويد) متمرداً " كل من يتمرد على السلطة الأبوية ويهمزها فهو بطل" وكان لـ(سلفادور) تعويض في الطبيعة الساحرة وفي سن السادسة لجأ إلى الرسم، رسم اول لوحة في التاسعة ليهديها إلى جدته وكانت منظرا طبيعياً، وفي الرابعة عشر اقام اول معارضه، وبعد 56 عام أي عام(1974)، اقيم متحف كامل لاعمال(سلفادور دالي) في المكان الذي شهد اول معارضه، توفي عام (1989) ليترك ورائه ثروة من الاعمال الفنية، اذ أن الصور السريالية مع (سلفادور دالي) تأخذ مدى أوسع وتقترب أكثر من التحليل النفسي حيث ان طبيعة (دالي) التخيلية الملهمة بين الأعوام (1922 -1932) أضحت ذا مفعول ابعد مدى في عصرنا هذا، مما يتعذر أحياناً تقدير مبلغ جماليتها، ولقد

كان (دالي) منذ طفولته المبكرة، يملك خيالاً غير عادي، شاذاً في نزواته، متفرداً في ممارسة أهوائه الخاصة، كاشفاً عن خلجات نفسه بصراحة، حتى انه لم يتردد في ذكر تفاصيلها الدقيقة في مذكراته، حيث ان تطور (دالي)، ذا المسعى التنظيمي ألانتقادي الذي جاء به ليسم بإفراط كل مظاهر الفكر يعد واحداً من اكثر المساهمات الثورية بالنسبة للسريالية على الرغم من ان البيان السريالي صدر عام(1924)، أي قبل انخراط (دالي) في الحركة بخمس سنوات، وكان المحك الذي منح (دالي) شخصية فريدة واستحوذت على مسيرته المتنامية كفنان، ولدى متابعة تطوره، ينبغي تعقب الخيال الخصب والبراعة اليدوية الذين أضفاهما على السريالية في وقت من الاوقات، فمنذ اوائل العشرينيات في القرن الماضي كان (اندريه بريتون) المنظر الذي لعب دوراً مهما في الحركة السريالية ؛ وقد اقر بالتحالف مع الحماقات، مع الأحلام، مع المشتتات، مع المغالاة، وبكلمة اخرى مع كل ما يناقض المظهر العام للحقيقة، وبعد بضع سنوات تسنى لـ(دالي) ان يلعب دوراً مؤثراً ومساهمته الصورية النقدية، وكان لابد من الاعتراف بالاثر العيني الذي احدثته رسومه الموصوفة بـ(اللاعقلانية المتماسكة) في السريالية.

هنري مور Hinry mor (1898 – 1986 م):

نحات لأشكال من البيئة الحياتية أخذت شخوصه الرئيسية متمثلة بـ (الشخوص الأنثوية المستلقية، والمجموعات المؤلفة من الام والطفل، والأشكال الوترية الأكثر تجريدية) كما اخذ الفنان يشكلها بآلية التثقيب للمادة لتعبر الخامة المستخدمة عن الطاقة الكلية الكامنة في الشكل النحتي واستكشاف تأثير وضع شكل ما ضمن آخر، وحين قامت الحرب أصبح حافز (مور) هو تقريب فنه من تطلعات السواد الأعظم من الجمهور من خلال عرض (سلسلة تخطيطات من وحي ملاجئ الحرب) وما أفرزته من صور تعبر عن بيئة قد لازمها الفنان فأوحت له تعبيراً بيئياً طبقاً واشتغالاته الفنية (النحتية) ليعبر (مور) عن تجسيد لحظة شجاعة تكون شاهداً لصمود اللندنيين تحت وطأة القصف الألماني بصيغة فنية، بمسك لحظة أفاضتها بيئة معينة على أفكاره النحتية البيئية، وكان لـ(مور) القدرة الفريدة على عمل منحوتات مثيرة للاهتمام من اية زاوية ينظر إليها، ان لديه حاسة

الشـكل ثلاثـي الابعـاد الـتي يتميـز بهـا في طـرح نتاجاتـه المبتـورة مـن كـل الزوائـد السطحية من النحت، وعلى أساس هـذا الـوعي بنـى (مـور) عملـه، كـان مـا اسـتقاه مـن (بيكاسـو) و(السـوريالية) هـو المجـاز النحتي، وبهـذه الوسـيلة ذاتهـا اغنـى معنـى منحوتاتـه الخاصـة، ان مـا اسـتثاره (مـور) هـو الـنمط الـذي يعبر عـن أشـكال البيئـة البدائية التي لا زمن لها ولا مكان ايضاً، مؤكداً على الجنس الأنثوي ومـا تتصـف بـه مـن أمومـة ومظـاهر الحمـل، ليـوحي بـأن الأنثـى هـي جـزء جـوهري في النظـام الطبيعي (البيئي) واصل (مور) تخريجاته النحتية بأشكال برونزية بعيدة عن الطـرق التقليدية، مؤكداً عن الصيغ الحديثة في النحت الجديد من خلال فضـاءات داخليـة متوازنـة مـع الفضـاء الخـارجي، هـذه التكوينـات رغـم تجريـدها إلا إنهـا لم تغـادر السـمة الشخوصية في التكـوين الـنحتي كالمنحوتـات المشـتقة مـن أشـكال العظـام مثلاً.

المهابهارتا (ملحمة هندية)

وهي مجموعة من الأحداث والقصص المختلفة تضم اكثر من مائة ألف (دوبيت) في اللغة السنسـكريتية، مؤلفها غير معروف، والحـرب وبطولاتهـا هـي النـواة الأساسـية في هـذه الملحمـة وطولهـا يبلـغ ثمانيـة أضـعاف مجمـوع ملحمـتي الإليـاذة والأوديسـة، وهـي تحـكـي قصـة الاخـوة (بانـدافا) الخمسـة الـذين يعـادون أولاد عمومتهم الاخـوة (كـورافـا) الخمسـة ومـا يـدور بـين الطـرفين مـن صـراع للسـيطرة علـى الـبلاد وبطـل الملحمـة هـو (أرجونا) الذي يوصف بأنه اكمل الرجال وأجملهم، اذ تشـكل المهابهارتا جزءاً هامـاً من ثقافة شبه القـارة الهندية، وهـي نـصٌ رئيسـي مـن نصـوص الهندوسـية، أحـداثها محاولة لمناقشـة الأهـداف الإنسـانية ضـمن تقليـد راسـخ يحـاول تفسـير العلاقـة بـين الفـرد والمجتمـع والعـالم، وطبيعـة الـذات، ويعـني العنـوان: حـكـايـة سـلالة بهارتـا العظيمـة، ووفقاً للمهابهارتا نفسـها، فإنهـا قـد جـاءت مـن نـصٍ أقصـر اسمـه بهارتـا يتكـون من أربعة وعشرين ألف سطرٍ شعري، وتقليـدياً، يُنسـب تـأليف المهابهارتـا إلى فياسا، وكـانت هُنـاك محـاولات لكشـف تطورهـا التـاريخي وطبقـات التـأليف فيها، ويعود تاريخ طبقاتهـا الأولى إلى المرحلة الفيدية المتـأخرة (القـرن الثـامن قبـل الميلاد وغالباً فإنها قد اتخـذت شـكلها النهـائي في المرحلة الغوبتيـة (القـرن الرابـع

الميلادي)، والمهابهارتا أطول قصيدة ملحمية في العالم بأحتوائها على أربعة وسبعين ألف سطر شعري وقطع نثرية طويلة، ووجود مليون وثمانمائة ألف كلمة فيها، تقريباً، وتقريباً يبلغ حجمها خمسة أضعاف الكوميديا الالهية، وأربعة أضعاف الرمايانا، يُدعى أنه لا تُوجد ملحمة أطول منها بأستثناء الملحمة التبتية ملحمة الملك جيسار، والملمة القرغيزية: ملحمة ماناس وتتحدّث القصيدة عن المنافسات والنزاعات والمعارك التي دارت بين الكاوارافاس والباندافاس، وهما فرعان من أسرة بهاراتا التي كانت تحكم في ذلك الوقت، ينحدر الكاورافاس من دريتاراشترا الأب الأول لهم والذي كان أعمى، والذي حال فقدان بصره دون استلامه الحكم، واعتلى الحكم اخيه بادو، الذي ينحدر منه الباندافاس، تنازل باندو عن العرش فيما بعد ليصبح راهبًا متدينًا، وتولى دريتاراشترا المملكة بدلاً عنه، نشأ أبناء دريتاراشترا، الكاورافاس، وأبناء عمهم باندو الخمسة معًا، ولكن المنافسات كانت تحتدم دائمًا بين الأسرتين، انقلبت هذه المنافسة إلى استياء شديد في الأمور التي تتعلق بمن سوف يرث العرش، وبعد نزاع مرير تمّ إرسال أبناء العمومة الباندافاس إلى المنفى، وتواصل القصيدة وصف مغامراتهم الكثيرة، ومن ضمنها إقامتهم في بلاط الملك دوروبادا وهناك تزوج كل من الأخوين المنفيين ابنة الملك التي كانت تعرف بأسم دراوبادي، وخلال فترة المنفى قابل الباندافاس كرشنا واعترفوا به فيما بعد تجسيداً لمعبودهم فشنون الذي ساعد بقوته ونصائحه في تقويتهم في معاركهم التالية ضد الكاورافاس، بعد رجوع الباندافاس من المنفى اقتسموا المملكة مع أبناء عمهم الكارافاس، ولكن ذلك لم يحقق سلامًا دائمًا، اذ لعب أكبر الأخوين الباندافا ويودهشترا النرد مع أحد الكاورافا والذي كان يطلق عليه اسم دوريودانا، ولكن لقي دوريودانا عونًا من عمه شاكوني وكان دائمًا يستعمل الزهر المشحون، وبسبب ذلك فَقَد يودهشترا كل شيء بما في ذلك زوجته دراوبادي، ومرة أخرى أجبر الباندافاس على الذهاب إلى المنفى، وامتدت محنتهم حتى معركة كوروكشيترا الكبرى التي نشبت بين عامي 850 و 650ق.م، ويقال ان مكان المعركة كان بالقرب من عاصمة الهند الحالية دلهي على الأغلب، قُتِل كل أمراء الكاورافاس في هذه المعركة وبذالك أصبح يودهشترا ملكًا، واستمّر في حكمه حتى شعر أنه قد

أتّم مهمته في الحياة، وهنا تنازل عن العرش وبدأ رحلة الصعود إلى السماء، هو وإخوته الباندافاس الآخرون وزوجتهم دراوبادي، وقد رافقهم في هذه الرحلة كلب، كان يمثل معبودهم دارما، وهو إله الواجب والقانون الأخلاقي في الأساطير الهندية، وبعد مغامرات عديدة اتحد الباندافاس مرة أخرى في السماء في نهاية المطاف، وتشكل هذه القصة عن الباندافاس وأبناء عمهم، الموضوع الرئيسي للمهابهاراتا، ونحو ربع القصيدة، وتتخلل القصة كثير من الحكايات الأخلاقية والأساطير والطرائف المليئة بالتعاليم الدينية والمبادئ الفلسفية الهندية، كما تشتمل أيضًا على مقاطع عن فن الحكم والحكومة الصالحة، وتحتوي المهابهاراتا كذلك على عدد من القصص الشعبية الأخرى، بما في ذلك قصة نالا ود آمايانتي، وقصة سافتري وساتياوان، وقصة راما، وقصة شاكونتالا، وتقدم معركة كوروكشتيرا فرصة لدراسة ونقاش الإستراتيجية العسكرية، ولكن الفكرة الأساسية للمهابهاراتا تتعلق بالواجب الأخلاقي والسلوك القويم من وجهة النظر الهندية، وقد آتاح الصراع الطويل والمعقد الذي مزّق أسرة بهاراتا الملكية الفرصة لبيان الواجبات والسلوك المتوقع للملك، كما أنها أيضًا تبيّن مثاليات السلوك للرعايا والجند ورهبان الدين والناس الذين يعانون من المحن والويلا، والمهابهاراتا، أو "فجيا" أي أنشودة النصر، هي ملحمة الهند، ما انقطع الناس عن تردادها عبر القرون، فيأخذها الصغير عن الكبير ويرويها الداني للقاصي، وما زال هذا العهد بهم منذ ثلاثين قرناً، أو تزيد حتى غدت تصور روحهم، وفكرهم، وترسم لهم عالم القيم والمثل، وإذن، فالمهابهارتا باتت عند القوم كنزاً يأخذون منه أساطيرهم، وتاريخهم، وفلسفاتهم، وحكاياتهم، مما حمل الهندوس منهم على اعتبارها السفر الخامس من أسفار الحكمة، أو الفيدا، أو إحدى الأوبنيشادات، تلك التعاليم الجوانية العميقة التي تعتبر مصدراً غنياً من مصادر التصوف، والحق أن المسلمين منهم أيضاً احتفلوا بهذه الملحمة منذ عهد بعيد، في أيام الإمبراطور أكبر، فقاموا بترجمتها إلى ألأودية وما زال هذا حالهم إلى اليوم، فلا تعجب إن رأيت علماءهم المتضلعين بالسنسكريتية يقبلون على ترجمتها ويصدرونها في طبعات متصلة لا تنقطع، وربما رأيتهم يخصونها بالدراسات مثلما يعنى بها العلماء الآخرون، بل ولربما اسقطوا عليها شيئاً من

تاريخهم القديم، وذلك شاهد على انتماء هذه الملحمة إلى الأدب العظيم الذي يجد فيه القارئ ما يحمله على التفاعل مع أحداثها، وتذوقها في كل زمان، وليس أدل على أثرها في حياة الهند العقلية من نسبتها إلى شخصية فياسا الأسطورية الذي تنسب إليه جميع أسفار الفيدا أو الحكمة، بيد أن أثر المهابهاراتا في الفلسفة والعقائد أعظم وأبعد من ذلك بكثير، ولعل الباحثين الاختصاصيين يلتفتون إلى هذا الجانب من الملحمة في يوم غير بعيد، فيسدون ثغرة هامة في تاريخ الأفكار والعقائد، ولا ريب اليوم أن خبر هذه الملحمة شاع في القديم فبلغ الإغريق والرومان، في عهد الإسكندر المقدوني حين اتصل الفلاسفة الذين حملهم معه في غزوته للهند بثقافتها ثم عادوا إلى بلادهم، أو بعضهم على الأقل، حاملين شيئاً منها، والحق أن المهابهارتا تنتمي إلى الفكر الفلسفي والأخلاقي بالمعنى الرفيه، فبقدر ما هي حافظة لعقائد القوم وفلسفاته، هي شارح عظيم أيضاً لتلك التساؤلات التي ما انقطعت تدهم الإنسان في لحظات الأزمة كلما عرضت له، ثم تصوغ ذلك كله بلغة شعرية عميقة تبرز من أعماق النفس في حالتها الأولى وهي تمضي إلى موضوعاتها مباشرة دون وسيط أو تكلف أو تصنع: الكون، الإنسان، المجتمع، الحياة، الموت، وتقدم المهابهارتا نفسها في هذا كله كما يصفها لنا الفيلسوف المعاصر (شري أوريبندو) في بناء أشبه بعمارة المعبد المهندوسي بكتلته واحتفاله بالتفاصيل المتصلة ببعضها، تكلم عن المهابهارتا وقصد بها أصحابها أن تروي قصة الهند فإذا به تتسع وتصبح المهابهارتا: بهرات العظمى: أم هل نقول "الكون"؟ اذ تصور المهابهارتا عالماً كاملاً بكل تفاصيله، منظوراً بعين الفلسفة في لحظة اتصال العقل في بدايته وبراءته بالكون، مأهولاً بشخصيات ذات سمات محددة وألوان خاصة، وعالم مثل المهابهارتا، واسع شاسع تكاد تضيع تخومه، لا يتحدد بالزمان الفيزيائي كما نعرفه، بل لا بد له من مقياس زمني يناسب أغراضه، فهو إذن زمن ملحمي، أسطوري، مديد مثل جغرافيا بهاراتا، فلا يقاس بالوحدات الزمنية المعهودة من الساعة واليوم والشعر والسنة، وإنما يقاس بالأحقاب، ومفهومه بيولوجي بدائي: عهد البروز، ثم ينتهي إلى عهد الإنحطاط ولقد تبدو الملحمة، على ما تصوره ملحمة موت ودمار، ولعلها تظهر متجهمة تنبئ بنهاية العالم، ولكن هذه الصورة وهذه النبوءة لا تخلوان مع

ذلك من فكاهة وسخرية أما سر المهابهارتا فهو في قولها بثبات عنصر ما في الإنسان، مهما يكن اصطلاحه فسمه، أتمن الروح، أو النفس أو ما شئت فهذا خالد لا يفنى، وإنما يستمر ويتتالى حتى يحقق الغرض الذي يحتويه في جوهره؟ أما راحة الإنسان فإنما تكون كما تخبرنا الملحمة، بإخلاصه لواجبه لا يحيد عنه حسب معايير معينة، أو قل حسب وضعه بالنسبة للعالم، فالإنسان هنا ليس كرة قذف بها في فراغ، بل إنه محكوم بشروط، فالملحمة تذهب إلى استبعاد القدر العشوائي، المجهول، أو النزوة، فمصير الإنسان يتحدد بعمله، وهو حقه الوحيد كما قال كريشنا لصاحبه أرجونا في سفر البهغفات غيتا، فإذا قام بالعمل، وكان مخلصاً له بلا أمل بثواب أو خوف من عقاب، تحققت له حريته بإرادته ووعيه.

الرمايانا (ملحمة هندية)

وهي قصة حب وغيرة وتمسك بالواجب مع نكران الذات من خلال سيرة الملك (دازاراتا) وابناءه الأربعة وأكبرهم (راما) بطل الملحمة وفي المقابل هناك ملك آخر يدعى (جاتاكا) له ابنة تسمى (سيتا) قد جاءت ولادتها إعجازية إذ ولدت من الأرض حين شق المحراث التربة في الحقل، وقد وضع أبوها اختباراً قاسياً لمن يتقدم لخطبتها، إذ كان على المقدم للخطبة ان يحرث الأرض بأستخدام قوس ضخم لم يكن بمستطاع أحد استخدامه إلا الملك (جاتاكا) وحده، لكن (راما) ينجح في ذلك ويفوز بالقبول ويصبح زوجاً للجميلة (سيتا) وتستمر الملحمة في سرد الخلاف الذي يحدث ما بين الملك (دازاراتا) وابنه (راما) ورفض (دازاراتا) تتويج (راما) ملكاً على العرش من بعده بسبب غيرة زوجته الثانية من (راما) وطلبها من الملك أن يكون ابنها (بهاراتا) هو الملك، ثم اختطاف (سيتا) زوجة (راما) من الغابة حين كانت تلاعب غزالاً ذهبياً، اذ يختطفها أله الشر (لانكا)، فيعمل (راما) على استرداد زوجته الجميلة (سيتا) بمساعدة جيش من القرود يقوده (هانومان) القرد الأبيض، وبعد أهوال ومغامرات تصل لمدة عشر سنوات يسترد (راما) زوجته (سيتا)، ولا شك ان الملاحم التي ظهرت وحفظتها الاجيال ورددتها مثلت ليس الوجه الاجتماعي والحضاري للبلد الذي أنتجها بل ايضاً عكست نشأة البذور الدرامية التي صاحبت تلك الطقوس الدينية والتي تطورت بمرور الزمن

لتكون النواة الأولى لدراما المسرح، ففي الاسطورة الهندية القديمة توكيد ان المسرح الهندي قد نشأ بين الآلهة، فقد اشرف (براهما) نفسه وهو روح العالم على إخراج اول عرض مسرحي فالكتب الدينية الهندية القديمة تخبرنا ان الآلهة قاتلت الشياطين وهزمتها في السماوات، كما تحدثنا تلك الكتب عن زمن قديم جداً سبق خلق العالم كان الخير والشر يعيشان جنباً إلى جنب وان الخلاف ما بين الاثنين قد دبّ حين قامت الآلهة بأحياء احتفالات انتصاراتها على الشر، وكان الانتصار ايضاً للآلهة وعلى رآسها روح العالم (براهما)، فالمسرح حسب هذه الحكاية نشأ مقدساً ورغب البشر في إعادة إحيائه (أفضى براهما بكل ما لديه من أسرار الفنون الدرامية، من رقص ومسرحية بجميع أشكالها إلى حكيم يدعى (بهاراتا) وشكلت كل هذه الأسرار مصنفاً ضخماً يسمى بهاراتا نانياساسترا. أي قوانين بهاراتا في الرقص و الدراما).

ملحمة الالياذة:

وهي ملحمة إغريقية كتبها الشاعر (هوميروس) وتتحدث عن الحرب التي نشأت ما بين إسبرطة وطروادة بسبب اختطاف باريس لزوجة الملك مينلاوس (هيليني)، والذهاب بها إلى طروادة، والحملة الحربية الكبيرة التي يعدّها (مينلاوس) وشقيقه القائد (أجاممنون) لتأديب طروادة واسترداد (هيليني) ودامت الحرب لسنوات وكانت حيلة حصان طروادة هي التي وضعت نهاية هذه الحرب فهي اقدم الملاحم الاغريقية الباقية لـ(هومر)، ويعتقد أن الذي نظمها هو الشاعر الإغريقي القديم (هومر) أو (هوميروس)، وربما كان ذلك في القرن الثامن قبل الميلاد، وتصف الإلياذة أحداثًا معينة في العام الأخير من حرب طروادة التي نشبت بين بلاد الإغريق وطروادة، وطبقًا للأسطورة، فإن حرب طروادة دامت عشر سنوات حتى تمكن الإغريق أخيرًا من هزيمة طروادة، ويعتقد معظم علماء الآثار أن تلك الحرب نشبت خلال منتصف القرن الثالث عشر ق.م، إذ إن بعض الأحداث في الإلياذة قد بُنيت على وقائع حدثت خلال تلك الفترة، وقد قام باريس، وهو من أبناء بريام ملك طروادة، بأختطاف هيلين من إسبرطة إلى طروادة، وقاد أجاممنون، شقيق منيلاوس، جيشًا من أبطال الإغريق لإعادة هيلين إلى إسبرطة، اذ تنقسم الإلياذة إلى 24 فصلاً، وتغطي أحداثها نحو ما يقرب من 54 يومًا، وتقع

معظم الأحداث في المعسكر الإغريقي وداخل أسوار طروادة والمناطق المجاورة لها، وتروي الملحمة أن نزاعًا نشب بين أجاممنون وأخيل، أعظم الأبطال الإغريق الشبان. فقد شعر آخيل بأنه لا يُكافأ بما فيه الكفاية نظير خدماته للإغريق. وشعر أجاممنون هو الآخر، بأن آخيل لا يُكنُّ له الاحترام الكافي بوصفه قائدًا للجيش، فأنسحب أخيل لخيمته ورفض القتال، واستمرت الحرب دون آخيل، وتراجع الإغريق آمام قوات طروادة بقيادة هكتور، أحد أبناء بريام، وتوجه باتروكلس، آقرب أصدقاء آخيل لمساعدة الإغريق وهو يرتدي درع آخيل، إلا آن هيكتور قتل باتروكلس مما دعا أخيل للنهوض للأخذ بثأره، وبعدها قتل أخيل هيكتور خارج طروادة، وتنتهي القصة بجنازة هيكتور، وظلت الإلياذة لمدة ثلاثة آلاف عام تعبيرًا حيًا عن البطولة والمثالية ومأساوية الحرب، وبالإضافة إلى مشاهد المعركة، فإن الإلياذة تتحدث عن الحياة داخل طروادة. فتصف زيارة هيكتور مع باريس وهيلين والوداع العاطفي بين هيكتور وزوجته، أندروماك، التي تنبأت بموته. وكان هكتور جنديًا عظيمًا، ولكنه كان يمثل رجل الأسرة الذي دُعي للدفاع عن بلاده. وعند القيام بذلك فقد حياته من أجلها.

الأوديسة:

وهي ملحمة من تأليف الشاعر الإغريقي (هوميروس) وتتحدث عن الملك (أوديسيوس) الذي يشارك في حرب طروادة والذي يترك زوجته (بينلوب) ويحقق في حربه مع الطرواديين نصراً حاسماً حين يبتدع خدعة الحصان، لكنه يجحد فضل الآلهة عليه ويأخذه الغرور بنفسه مما يغضب عليه آله البحر(بوسيدون) الذي يلقي به في متاهة تستمر لمدة عشر سنوات مضافاً إليها سنوات الحرب العشرة والتي قضاها في حصار طروادة ، كما انها ملحمة شعرية وضعها (هوميروس) في القرن 18 قبل الميلاد، تروي قصة أحد الأبطال الإلياذة وهو (أوليس) عندما عاد إلى مملكته في اليونان، كما تروي كل المخاطر التي واجهته في الطريق، حيث إن (الإلياذة) و (الأوديسة) هما أعظم وأغلى مانمتلك من الثقافة الأغريقية في بداياتها الاولى وبعيداً عن علم الاثار وخرائبه الجافة ومواقعه البكماء، وتظل القصائد هي آخر الإنطباعات الباقية عن المجتمع الذي أبدعها – فماالذي كان يجعل الناس

مفعمين بالأمل محبين للحياة، وما هو الشيء الذي كان ينشر بينهم اليأس، وكيف كانوا يديرون شؤونهم الحياتية الإجتماعية منها والسياسية، إن القصائد هي عبارة عن آلات للزمن – ليست خالية من النواقص بالتأكيد – ترينا صنفين من البشر إما بشراً يشبهوننا أو آخرين يختلفون عنّا غاية الإختلاف، وكذلك كان للإلياذة نصيبها من الإقتباس في أفلام عن طروادة حققت مايتجاوز ارباحاً كبيرة، على أية حال فإن اليونانيين القدماء يعتقدون إن ملاحم (هوميروس) كانت شيء أكبر من كونها حكايات خيالية: كانوا يعتبرونها بمثابة قصائد تروي تاريخ الحرب الحقيقي بشكل متسلسل، كما أن الإلياذة والأوديسة تعود إلى نهاية القرن التاسع قبل الميلاد، أو تبدأ من القرن الثامن، حيث تسبق الإلياذة، الأوديسة بعقود، ويسبق هذا التاريخ هسيود مما يجعل الإلياذة أقدم نصٍ أدبي مكتوب في الأدب الغربي، في العقود القليلة الماضية، اذ اعتقد الباحثون أن (هوميروس) قد أشار إلى نفسه في الأوديسة عندما وصف شاعراً أعمى في بلاطٍ ملكي يروي قصصاً عن طروادة للملك (أوديسيوس) الذي تحطمت سفينته.

الشاهنامة:

وهي أثر ادبي عظيم ونظم فارسي للفردوسي، وهي منظومة تسرد حياة أبطال إيران وبطولاتهم وفضائلهم القومية وفيها اكثر من حدث وتضم ايضاً اكثر من حبكة درامية وتستغرق الأحداث فيها لفترة زمنية طويلة، شاهنامه بالفارسي معناها (كتاب الملوك) وهي ملحمه ايرانيه ضخمه تتكون من 60.000 بيت شعرى كتبها الشاعر الفارسي الفردوسي (932-1020) وتعتبر عمل أدبي لغوي فني متكامل واعظم عمل ادبي فارسي ومن أعظم الاعمال الأدبيه على مستوى الأدب العالمي وترجمت للغات كثيره، وبالشاهنامه رجع الفردوسي للإيرانيين ايمانهم بنفسهم وبتاريخهم ولغتهم وثقافتهم التي حاول الغزاه العرب بعد احتلالهم لإيران تشويها وتهميشها، ويقال ان لو لا اشعار الفردوسي لكان تاريخ ايران ولغتها وثقافتها انحصرت فى بعض الكتب العربية، والشاهنامه وحدت الإيرانيين وعرفتهم بتاريخهم وبملوكهم العظام بعد ما حاول العرب تشويه صورتهم فى عقول الايرانيين مثل ماعملو فى مصر لتحجيم تاريخها الذي اصبح

يبتدئ عندهم من 642 بعد الميلاد وليس من آلاف السنين قبل الميلاد ، وقوت الشاهنامه مركز اللغه الفارسيه فى مواجهة اللغه العربية التي حاول العرب فرضها على الايرانيين، وفى رأى الدارسين شاهنامة الفردوسى بينت قدرات الايرانيين وحسستهم بالكرامه التاريخيه وجعلتهم يصمدون امام الغزو العربي الذي حاول تدمير تاريخ ايران العظيم والثقافه الايرانيه ولغتها لحساب الثقافه العربيه و اللغه العربى الدخلاء، والفردوسى كان هدفه الاول توصيل تاريخ ايران الملىء بالأمجاد للأجيال المتعاقبه لتعرف وتفتخر بتاريخ ايران وأمجاد الأجداد، وعمل الفردوسى كل ما فى وسعه لطرد الألفاظ والكلمات العربية من ملحمته ولم يسمح ان يكون للكلام العربي الذي دخل ايران مع الإحتلال اكتر من 40٪ من النص، فرجع للحياه كلمات ايرانيه بهلويه لتعضيد اللغه الايرانية واستخدم كلمات ايرانيه ماعادت متداوله فأستطاع ان يحجم اللغه العربية فى مواجهة اللغه الايرانيه.

ملحمة كلكامش:

ويرجع تاريخها الى الحضارة السومرية في وادي الرافدين، كتبت بالخط المسماري باللغة البابلية على اثني عشر رقيماً من الطين، تحكي ملحمة البطل السومري كلكامش الذي حكم مدينة (أوروك) في حدود (2650 ق.م)، و كلكامش من سلالة الوركاء الأولى وهو الذي منحته الآلهة جزءاً منها حين جعلت ثلثاه أله وثلثه الباقي خلق من مادة بشرية وتعد ملحمة كلكامش من الملاحم البطولية التي تكشف عن أمور مهمة تمثل مختلف المجالات، وعن شخصيات تاريخية واقعية وأخرى أسطورية خيالية، مجدت مغامرات وبطولات الملك كلكامش خامس ملوك السلالة الأولى من (سلالات أوروك) و"تضم ملحمة كلكامش مجموعة من الأساطير السومرية والأكدية والفولكلور... يقصد العديد منها شرح عناصر متعددة في معتقدات وممارسات ارض الرافدين يكمن في أساس الملحمة بأسرها موضوع الموت وفقدان الخلود" فهي ليست مادة لطرح المعتقدات الدينية والممارسات الاجتماعية التي كانت تمتاز بها شعوب ما بين النهرين، بل هي على درجة كبيرة من العمق الفكري والتربوي، حيث احتوت

الكثير من الدلالات التاريخية والدينية، فضلاً عن مضامينها السياسية والاقتصادية والفلسفية، فكانت الوعاء الذي وضع فيه الإنسان الرافديني خلاصة فكره، والوسيلة التي عبر بها عن هذا الفكر، وعن الأنشطة الإنسانية المختلفة، اذ تتألف ملحمة كلكامش من اثني عشر لوحاً ويرجع اكتشاف هذه الألواح إلى اهتمام المكتشفين والباحثين في الاثار في هذا النتاج الأدبي الخالد والمتميز بالانتقال عبر حدود المكان والزمان، وامكاناتها على التكيف خارج الوطن بعيداً عن زمن ولادته ليظل عالقاً في ذاكرة الشعوب، حيث انتشرت الملحمة في أماكن جغرافية عديدة، وتدور قصة الملحمة حول الملك كلكامش الظالم المتجبر المتسلط الذي يسوم شعبه الهوان، ويسقيهم العذاب والذل فضلاً عن قتله لأبنائهم وتدنيسه لأعراضهم، فخلقت الآلهة نداً له وذلك تلبية لطلب الشعب ليعم الأمان والسلام في البلاد، خلق انكيدو في البراري ليعيش مع وحوش البر ويأكل العشب مع الضباء ويتدافع مع الوحوش عند مساقي المياه، فوصل نبأ خلقه إلى كلكامش عن طريق الصياد حيث أذهلته رؤية كائن قريب بضخامته من الملك الظالم ليخطط لإرسال البغي، فتغويه وتجذبه نحو المدينة بعد ان تضعف قواه، وتنتشله من المجتمع الحيواني الذي يحيا داخله ليكون وحيداً ضعيفاً وذلك ليضمن السيطرة على قوته، فكان اللقاء في المدينة ليتحول الصراع بينهما إلى صداقة دائمة، يرحل كلكامش وصديقه نحو غابات الارز لقتل رمز الشر خمبابا ويساعده في ذلك الإله شمش، فيعود منتصراً منتشياً متعالياً حتى على الآلهة فيكون الصدام بينه وبين المقدس من خلال رفضه الزواج بعشتار آلهة الحب والجمال والحرب، ليعلن تمرده على الآلهة لتعرج إلى السماء طالبة من كبير الآلهة آنو تسليمها الثور السماوي للانتقام من كلكامش، حيث يدور الصراع بين البطلين والوحش الأسطوري فيقضيا عليه، فيقوم انكيدو بأهانة عشتار ورميها بفخذ الثور السماوي يجتمع مجلس الآلهة بتحريض من عشتار لانزال الحكم بعقاب البطلين وبعد ان تدور المناقشات بين أعضاء المجلس يصدر الأمر بموت انكيدو فيمرض حتى الموت، يمثل موت انكيدو صفعة من الآلهة لكل من يتمرد عليها فيغرق كلكامش في آحزانه ويهيم على وجهه في الصحاري هرباً من اشباح الموت التي اختطفت صديقه يمر بعدها برحلة شاقة نحو جبال ماشو ثم ساحل

البحر حيث تسكن سيدوري صاحبة الحانة، ثم يقطع الغابة متوجهاً إلى اورشنابي الملاح الذي يساعده في الوصول إلى الجزيرة الناثية التي يقطنها أوتونبشتم الخالد، ليروي له الأخير قصة الطوفان وكيف ان الآلهة شعروا بالضيق من البشر وضجيجهم، فأحدثوا الطوفان ليقضي على الجميع لولا الإله ايا الذي سرب خبر الطوفان إلى اوتونبشتم ليتمكن من الخلاص، لينتهي الطوفان بنهاية البشر الا اوتونبشتم وزوجته بعد ان هربا في الفلك اقاما طقوس الشكر وقدما القربان للآلهة بعد النجاة، فما كان من الآلهة الا ان تمنحهم الخلود، وكان غرض اوتونبشتم الخالد من هذه الرواية إيصال كلكامش إلى اليقين بأن حصوله على الخلود أمر ميؤوس منه، على الرغم من ذلك فأنه وبتوصية من زوجته كان دليلاً لكلكامش في حصوله على عشبة الخلود، العشبة التي تعيد الشباب، ليحصل عليها بنزوله عمق الماء الا ان رغبته في اكل هذه النبتة بمشاركة شعبه يجعل من احلامه بالخلود فريسة الأفعى التي تحظى بأكل هذه العشبة لتنزل العقاب بكلكامش حتى لا يتطاول على الآلهة وقوانينها فيعود وهو على يقين من ان الخلود هو خلود الذكر ولا يتم الا بأعمال الإنسان الصالحة.

كارين هورني (1952-1885) Karen Horney

ترى (هورني) ان ذات الفرد لها صفات وقدرات تتكون منها الذات وتتطور وتنمو بعوامل متعددة منها التنشئة والبيئة الاجتماعية وتنمو من خلال تفاعل الفرد مع بيئته والمجتمع، وللافراد فروقات فيما بينهم وحسب نوع الثقافة التي يتحلى بها المجتمع الذي يعيش فيه الفرد وتأتي هذه الفروقات نتيجة ثقافات المجتمع المختلفة ومن هذه الفروقات ما هو مكتسب وما هو فطري، وأعطت (هورني) الفروقات الفطرية نسبة قليلة من الاهتمام لأن الفروقات المكتسبة هي التي تساعد الفرد بأكتساب الخبرة والتعلم والتحول من حال الى حال، وقد عدّت (هورني) ان خبرة واحدة او مجموعة من الخبرات من شأنها ان تؤدي بالذات التي تبني إستراتيجيات معينة لإشباع الحاجات العصابية التي تنمو في العلاقات الانسانية المضطربة، وقسمت (هورني) هذه الحاجات الى ثلاث أقسام هي:-

1- التحـرك نحـو النـاس: والمقصـود بـه هـو أن ذات الإنسـان الـتي تميـل إلى التحرك نحو النـاس هـي الـتي تمتلـك الحنـان بوجـه خـاص ويحصـل علـى الأفق من خلال اعتماده على الأخرين.

2- التحرك ضد الناس: والمقصود هو الذي يفسر العـالم بأنـه مكـان قـاس وأن البقاء للأصلح.

3- الإبتعـاد عـن النـاس: والمقصـود بـه هـو التكـتم والاسـتقلال والسـرية ويخشى الارتباط والالتزام ويتحاشى الأذى مع الأخرين.

وتؤكد (هورني) على الذات كونها قوة مركزية داخلية في الشخص وتعد هـي مصـدر النمـو الحـر للطاقـات الداخليـة للشخصـية وأن الشـخص لا يشـعر في سـنوات طفولته الأولى بالحب والاحترام فأنـه يكبت الكـره والعداء نحو والديـه والاشـخاص المحيطين به وتهتز ثقته بذاته، لذا تؤكد (هورني) علـى طبيعة العلاقـات القائمـة بـين أفراد الأسرة لها تـأثير كبير على نمـو الـذات لـدى الفـرد ممـا يعطيهـا بعـد يتسـم بصـفة ايجابية.

إبراهام ماسلو (1908-1970) Abraham Maslow

يعتبر(ماسلو) ان كل فـرد في الحيـاة لـه صـفات جسـمية ونفسـية وتتكـون هـذه الصـفات عبـارة عـن قـدرات متسـاوية فيمـا بينهـا وهـي الأسـاس في التكيـف النفسـي الجسمي وان كل فرد لـه القـدرة علـى حمـل مثـل هـذه الصـفات لأنهـا عنصـر هـام تقـوم بمساعدته في التكيـف الفعـال للشخصـية السـوية الـتي هـي عبـارة عـن مجموعـة مـن المواقف والخبرات الـتي يكتسبها الفـرد "وأن الانسـان لـه كيـان نفسـي مـواز لكيانـه الجسمي وان البشر يرثون هذه الكيانات النفسية من خلال إرث حضاري مثل الصفات الجسـمية الموروثـة وان الانسـان ينمـو ويتطـور ويبنـى بشـكل سـوي مثـابر اذا سمـح لإمكاناتـه ان تتجلـى وتظهـر، وأشـار (ماسـلو) الى ان الـذات لهـا القـدر علـى الطمـوح لتحقيق الأهداف من حيث واقعيتها كأن تكون سهلة أو صعبة المنـال أو التحقيق " وان الذات لها دافع نحـو المعرفة والقوة والتبصير لتطوير قـدراتها وان خصـائص الـذات هـي الـتي تفـرق الأفـراد المحققـين لـذواتهم علـى أولئـك العـاديين وتشـمل التوجـه الـواقعي نحـو الحياة والتقبل الاجتماعي للذات والآخرين.

مورفي Murphy (1954-1893)

ويعد (مورفي) من أصحاب نظرية المجال التي ترى الانسان فيها جزء لا يتجزأ عن العالم في المجالات الاجتماعية والإقتصادية والفنية والنفسية وغيرها من المجالات وان مكونات المجال عند (مورفي) هو واحد موحد اذا تغير رأي واحد منها تغير المجال كله بما في ذلك الشخصية وفقاً لنفس المبدأ المجالي فأنه عندما تتغير الشخصية تتغير أيضاً قوى العالم الخارجي المتداخلة فيما بينها من المجالات ويتعامل (مورفي) مع الذات بأنها ادراكات الشخص وتصوراته لوجوده الكلي ويقسمها الى قسمين هما:

الذات المثالية: وهي ما يطمح اليه الفرد في الوصول الى مكانة مرموقة في المجتمع أو حضوه اجتماعية وان يكون محترماً والذات المثالية تكون ذات قيمة عالية لما تحققه من مكاسب اجتماعية في المجتمع .

الذات المحبطة: وهي الذات التي تكون غير قادرة على تحقيق الأهداف المنشودة للفرد في المجتمع وتكون في صراع مستمر مع النفس لعدم امتلاكها الكفاءة العالية التي تؤهلها لأن تصل الى مستوى مرموق، وبهذا فقد تميز إنسان هذا العصر بقدرته على التغيير في المجتمع الذي يعيشه من خلال وعيه بهذا المجتمع ومواكبته ودراسته للتطور وفهمه ووعيه لكي يعمل على تغيير مجتمعه وحياته وان تعبير الفرد عن ذاته هو أساس الاكتشاف الجديد وأساس الإبداع في الأعمال الفنية الخلاقة وهي منفذاً مهماً للخروج عن المألوف والاختلاف مع الأغلبية.

جون واطسن Gohn watson (1958 – 1875)

يعد الواضع الأول لأسس المدرسة السلوكية الحديثة وهو الذي أطلق عليها هذا الاسم " وهو أول من عرّف علم النفس بأنه علم السلوك وهو فرع تجريبي من العلوم يهدف إلى التنبؤ بالسلوك والتحكم فيه" لم يكن (واطسن) مؤمناً بمفهوم الغريزة وأوضح أن جل مظاهر السلوك البشري التي تبدو ملحقة بالغريزة هي عبارة عن استجابات تعتمد على الخبرة المكتسبة كما أكد (جون واطسن) الدور المهيمن الذي تفرضه البيئة على السلوك وأكد أن دراسة التعلم هي الأساس في فهم السلوك ولذلك يمكن القول انه لا يعلي من شأن الخصائص الوراثية والغريزية، وتعد المدرسة السلوكية المدرسة الأشد تأثيراً والأكثر إثارة للجدل

بين جميع المدارس السيكولوجية في أمريكا، وقد كان لهذه المدرسة عبر رموزها المختلفة دوراً مؤثراً لا ينحصر في مجال الدراسات النفسية فقط بل في المسائل الثقافية العامة أيضاً.

بافلوف Pavlovs

طور المدرسة الروسية في علم النفس التي أسسها العالم الروسي (ايفان ششنوف) وهي مدرسة المنعكس الشرطي والتي استنتجت جل مبادئها من النتائج المتحصلة من التجارب التي أجريت على الحيوانات كالعلاقة بين المثير الشرطي والمثير غير الاشراطي (تجربة الكلب والجرس)، فقد لاحظ (بافلوف) أن اقتران المثير الاشراطي (صوت الجرس) بتقديم المثير غير الاشراطي (الطعام) بشكل متكرر أدى إلى أن الحيوان (الكلب) يستجيب بواسطة فرزه اللعاب عند وجود المثير الاشراطي وعدم توفر المثير غير الاشراطي (الطعام). كما درس مبادئ أخرى "كمبدأ التعميم حيث لاحظ أن الحيوان يفرز اللعاب عند تعرضه لمثير اشراطي متشابه ومبدآ الانطفاء حيث لاحظ آن تكرار عملية عدم مصاحبة المثير غير الاشراطي (الطعام) للمثير الاشراطي (الصوت) فأنه يؤدي إلى الانطفاء التدريجي للاستجابة، ومبدأ التدعيم ويعني أن الاستجابة الاشراطية تحدث في حالة اقتران المثير غير الاشراطي (الطعام) بالمثير الاشراطي (الصوت) وكان هذا التصاحب لعدة مرات " ولعل السمة الغالبة على اشتغال (بافلوف) انه ظل محصوراً. عند تطبيقه، على التجارب التي تجرى على الحيوانات وعندما حاول تطبيق نتائج دراسته على الإنسان وجد أن اللغة تجعل الموضوع اكثر صعوبة وتعقيداً لذلك فأنه فرق بين عملية الاشراط وبين دراسة الرموز اللغوية.

فردريك سكنر Frederic Skinner

توصلات عالم النفس الأمريكي (سكنر 1904) تعد من اكثر المفاهيم قدرة على التمثيل الواضح لوجهة نظر المدرسة السلوكية الحديثة على الرغم من أن القيمة التطبيقية لنظرية (سكنر) تبدو اكثر وضوحاً في ميداني التربية (وبخاصة التعليم المبرمج) والعلاج النفسي الذي يستخدم فيه أسلوب تعديل السلوك الذي يعني تطبيق مبادئ التعلم المشتقة من التجارب المختبرية لتغيير

السلوك غير المرغوب فيه، وقد حاول (سكنر) تطوير عمل (بافلوف) بمجموعة من الملاحظات لعل أهمها قوله، " أن الاستجابة تكون أسرع لدى الحيوان عندما يكون التعزيز مثبت النسبة أو يعطى في فترات زمنية محددة عن التعزيز الذي يحدث بعد كل استجابة فالإنسان – من وجهة نظر (سكنر) أشبه ما يكون بصندوق، وكون هذا الصندوق ممتلئاً أو فارغاً ليس بالأمر الأكثر أهمية. لكن المهم هو ما سيصدر عن الإنسان من سلوك بهدف دراسته وتحليله. ومن ثم حساب الروابط التي يمكن أن تنشأ بين التغيرات والاستجابات والتنبيهات"، " و(سكنر) لا يهتم بما داخل الإنسان من دوافع وانفعالات أو رغبات فهو يرى أن الكشف عن الحياة الانفعالية للعقل قد وصف بأنه واحد من اعظم الإنجازات في تاريخ الفكر الإنساني ولكنه في الوقت نفسه يمكنه أن يكون واحداً من اكبر الكوارث"، أما فيما يتعلق بمراقبة السلوك الإنساني حسب وجهة نظر المدرسة السلوكية الحديثة فأن (سكنر) رائد هذه النظرية يرى أن "سلوك الإنسان تحدده الخصائص الوراثية التي تعود إلى التاريخ التطوري للجنس البشري. وبموجب الظروف البيئية التي تعرض لها بوصفه فرداً "، وعلى هذا الأساس فأن (سكنر) شأنه شأن السلوكيين الآخرين يعتقد أن للبيئة دوراً أساسياً في تبلور محددات السلوك البشري وصياغته وهو في تحديده هذا لا يلغي دور العوامل المساندة مثل العامل الاجتماعي ولابد لنا من الإشارة إلى أن السلوك، كبنية كلية سوف يكون بعد ذلك مجالاً قابلاً للدراسة والتحليل استناداً إلى تكامله اكثر من قابلية العوامل التي أسهمت في إعطاء شكله النهائي ولعل السبب الرئيس لتسمية نظرية (سكنر) بالسلوكية الوصفية كان لإيمانها العميق بجدوى تحليل فعل التعزيز الذي يقلل من أهمية نشاط المثير لكونه يرى أن دور المثير في هذه الحالة غير جوهري إذ يكون مهتماً بالعثور على رد الفعل (الاستجابة) الصحيح على مثير معين عن طريق المصادفة، ويكون لرد الفعل الصحيح تأثير معزز، أو مشجع، وإذا كان التعزيز قوياً أو متكرراً بدرجة كافية، فأن رد الفعل (ينطبع في الذهن) وتتكون رابطة (م. ر.) بين المثير ورد الفعل.

الفن الزنجي و الفنون الايبرية :

امتاز الفن الاسباني القديم والفن الايبيري والفنون الافريقية بالقوة السحرية والمدلول الانساني وبساطة واختزال الاشكال، والمساحات المقطعة اصطلاحياً واستخدام عناصر لا تتيسر في الرؤية المباشرة للطبيعة، وتأثيرات الفن الزنجي تتبين من خلال تأثير النحت الزنجي - بحيث وصفت بدايات التكعيبية بأسم (العهد الزنجي) بما يحتويه هذا النحت من تبسيط واختزال و(استنباط مفردات جديدة لتحديد معالم الوجه البشري دون الاستعانة بالرؤية المباشرة) كما يقول ابو للينير وبالأفادة من الفن البدائي الافريقي توصل (التكعيبي) الى حل جديد لعنصر المنظور في العمل الفني دون الاستعانة بقواعد الوهم الكلاسيكية بالابتعاد عن قواعد المنظور واحياء النشاط الذهني (العقلي) لأدراك القيم الفضائية الجديدة حيث لا يوجد خط افق ولا نقطة تلاشي بل مكعبات متداخلة تتدرج صعوداً بالعين والذهن لتكوين صورة تكعيبية.

المدرسة السلوكية Behavionrism School :

تعد السلوكية من اوائل مدارس علم النفس المعاصر عالجت الشخصية استناداً الى مجمل سلوكياتها الخارجية وقد اسسها (واطسن) عام 1913، وترى أن كل سلوك هو مثير إشراطي يتبعه مثير غير إشراطي ومن خلال مبادئ معينة جاءت بها المدرسة السلوكية مثل " إنطفاء الاستجابة وذلك عندما يرفع التعزيز عن الاستجابة، وجداول التعزيز، التعزيز الذي يحدث معتمداً على عدد معين من الاستجابات، والتعميم وردود الفعل العاطفية للعقوبة" فالسلوكية هي ببساطة نسخة معينة من المادية إنها تلك (النسخة) التي تربط موضوع علم النفس بالسلوك البشري، وتنطلق في شرح كل أنواع السلوك، بضمنها الكلام – على إعتقاد كونه كامل – على أساس من العمليات البايوكيميائية والنفسية اللازمة، ويمكن الإشارة هنا إلى أن جذور النظرية السلوكية ترجع إلى الفيلسوف اليوناني (أرسطو) الذي ذهب إلى أن المعرفة تنشأ من خلال الخبرة وان الأفكار المركبة عبارة عن تجمعات من الأفكار البسيطة المترابطة فيما بينهما وان التجربة الحسية هي الأصل الوحيد للمعرفة، وقد تمثل علماء النفس السلوكي وعلى رأسهم (سكنر) تلك المجموعة من المقولات

الارسطية، فأوضح هذا العالم أن ايسر الحلول وافضلها هو النظر إلى التفكير على أساس انه سلوك، بكل بساطة، سواء كان لفظياً أو غير لفظي ضمنياً أو ظاهرياً، انه ليس عملية غامضة مسؤولة عن السلوك بل هو السلوك نفسه بكل تعقيداته وكل علاقاته المسيطرة لدى الإنسان القائم بالسلوك والبيئة التي يعيش فيها وتتحد الطبيعة العامة للسلوكية استناداً إلى ادركها العميق لأهمية دراسة ردود الأفعال المتنوعة التي (ينتجها) الفرد وتحليلها سواء كانت ردود الفعل تلك عبارة عن شكل من أشكال الاستجابات المنظمة أو على شكل ردود أفعال تفتقد الترابط الذي يعكس الاضطراب النفسي أو الخلل الذي يصيب المدركات العقلية، وتشير المدرسة السلوكية الى:

1. ان السلوك الذي يجري تعزيزه يكون اكثر ميلاً للاعادة والتكرار من السلوك الذي لا يعزز (التغذية الراجعة).
2. ان السلوك الانساني ظاهرة قابلة للملاحظة والتجديد والوصف ومن ثم قابلة للقياس والتقويم على ضوء معايير محددة (تحديد الاهداف السلوكية).
3. ان السلوك الانساني يكتسب في التدريب، سواء أكان سوياً ام غير ذلك، فأنه من الممكن تعديل السلوك غير السوي (في التدريب).

شلنغ:

عالم جمال رافق وتبنى طروحات الرومانسية التنظيرية اذ كان يحلم بتحويل الفلسفة إلى فن كي تكون إبداعاً حراً، فلا تقيم حقائقها على البراهين، بل على الحدس والاقتناع الداخلي والشعور، وإن الطبيعة وحدها التي تخلق جسماً تنطوي جميع أجزائه على مصدرها الخاص، الذي تصدر عنه حركة ذاتية حرة فقد رأى الرومانسيون وخصوصاً (شلنغ) "إن الصورة بأعتبارها التعبير المحدود عن اللامحدود، لأنها تمتلك عدداً لا محدوداً من المعاني والإشارات، وبهذا تحول هذا الجانب من الصورة إلى جانب مطلق لديهم"، ويستدعي النظر في نسقية المعرفة لدى (شلنغ) الكشف عن دلالة النسق قصد تحديد شروط إمكانه وضبط معناه الدقيق، فبدون تحديد دلالة هذا المفهوم المركزي لا يمكننا النفاذ إلى فلسفات المثالية

الألمانية كما ينصّص على ذلك (هيدغر) على أن هذا الضبط المفهومي يجب أن يأخذ بعين الاعتبار العلاقة الإشكالية التي ما انفك يقيمها (شلنغ) مع "النقدية" الكانطية و"الدغمائية" السبينوزية ولا ينكر(فيشته) وكذلك (شلنغ) الشاب أهمية "الدفعة" Trieb التي أحدثها فيلسوف كونسبارغ في مجال تأسيس المعرفة المتعالية ففي "دروس مونيخ" يذهب (شلنغ) إلى القول بأنّ (كانط) هو الذي أعاد للفلسفة "جديتها العلمية، وفي نفس الآن، شرفها الضائع"، فهو من جهة أولى قد وجّه التفكير الفلسفي نحو "الذاتية" ورفع التفكير فيها إلى مستوى الكونية، ثم إنّه حاول من جهة ثانية التأسيس لمسألة المعرفة تأسيساً علمياً ومنهجياً، فـ(كانط) بفضل ثورته النقدية، أيقظ الميتافيزيقا من سباتها الدغمائي الذي ظلت سجينته إلى حدود (ليبنتز وولف)، و لذلك فأن الكانطية حسب (شلنغ)، هي ثورة منهجية أوّلاً وأساساً، ليس فقط لأنها أسست لمعمارية العقل، بل لأنها أسست أيضاً نظرية في المعرفة، يتبين إذن أنّ "فشل الكانطية" في بناء تصوّر نسقي للعقل وفي وضع مبدأ مطلق للمعرفة يمثّل الأسباب الرئيسية التي كانت وراء قيام فلسفات المثالية الألمانية وبخاصة "مذهب العلم" Die Wissenchaftslehre لـ(فيشته) و"نسق المثالية المتعالية" لـ(شلنغ)، فالنقدية الكانطية، وبرغم أنها لا تطرح على نفسها الإشكاليات المحددة لفلسفات المثالية الألمانية، إلاّ أنّها تحدّد منحاها العام، فأصالة (كانط) الحقيقية تتمثل في التفطن إلى أنّ التأسيس العلمي للمعرفة المتعالية يرتبط أشد الارتباط بمسألة "الذاتية" أو ما يسميه (فيشته) "بالأنا المحض" و يدعوه (شلنغ) "بالأنا المطلق" وهذا الأمر نجده مغيّباً لدى (سبينوزا) كما نجده مغيّباً لدى (ليبنتز) ذاته، وتقوم علاقة (شلنغ) بـ(سبينوزا) على مفارقة، فـ(شلنغ) الشاب الذي ما انفك يقدّم نفسه على أنه "سبينوزي"، هو ذاته الذي ما فتئ ينقد صاحب كتاب "الأخلاق" نقداً جذرياً وبإمكاننا توضيح هذه المفارقة ببيان أنّ (شلنغ) شأنه في ذلك شأن (سينوزا) يؤكّد أنّ العالم محكوم بمبدإ محايث له، أي أنّه علّة ذاته، لكنّه ينبّه إلى أن (سبينوزا) بأضفائه على الجوهر بعداً ألوهياً يناهض كلّ تفكير ممكن في الذاتية، وهو المبدأ المؤسس للمعرفة النسقية.

بول سيزان Paul Cezanne (1839 – 1906):

رسام فرنسي شديد العناد لا يتأثر برأي احد حيث يرسم مـ ـيتراءى له في الطبيعـة مـن الـوان وحـدود واشـكال ولـد في اكـس- ان - بروفـانس (-ex – en provence) في الجنوب الفرنسي، وعاش فيها قريباً من الطبيعة، قصد باريس لدراسة الحقوق، تلبية لرغبة والده، لكنه انصرف كلياً الى الفن، وانتسب الى اكاديمية سويس، حيث تعرف على(بيسارو و رنوار وبازيل وسيسلي)، وكان اسلوبه في الفن تجاهل لتجارب الواقعية، واستطاع بطراز فنه ان يمثل كافة الاشكال الطبيعية في عمق، ولقد كان احساسه باللون يعبر عن انفعالاته الذاتية ليبني اشكالاً مجردة، ومعنى ذلك انه كان يبدأ من المحسوس الى المجرد، ومن اللون الى الشكل، ومن الاحساس الى الذكاء، ولذا ذكر عنه بأنه كان يسيطر على احاسيسه وانفعالاته سيطرة تامة، ولقد تعلم (سيزان) من الانطباعية وخاصة من (كاميل بيسارو)، اذ أن التصوير ليس تجسيداً لمشاهد متخيلة وليس إسقاطاً لأحلام في الخارج، وإنما هو دراسة دقيقة للمظاهر، ((إن سيزان مثل مونيه تقدم من الظاهرة إلى الماهية، فبعد سنوات من تسجيل ظواهر الأشياء اقترب هذان الفنانان من إدراك كنة الشيء ذاته غير المعروف أساساً وتتعذر أخيراً معرفته، وفي سياق هذا التصور تغير مفهومها للفضاء، فقد أدركنا كما أورد (برجسون) أن بأستطاعتنا أن نعرف الفضاء من خلال الزمن)) فمنح (سيزان) بنية الشكل في التكعيبية الاهتمام لما هو جوهري في الطبيعة والاحتكام الى قوانين الجدل وعلاقة الشكل بالفضاء المحيط، والتي شكلت البنية المهيمنة في تكوين النص التكعيبي، وهذا ما يتفق مع النظرية النسبية، والتي ترى إن الفضاء لا يشكل شيئاً وهو أشبه بالوعاء الذي يحوي العناصر المادية بل إنه ذو صفات تتركز حول المادة وحركتها ، هذا وقد لعبت النظرية النسبية دوراً مهماً في الطروحات التكعيبية، لما أسقطته هذه النظرية من إطلاقية الزمان والمكان وحولتهما الى مقولتين نسبيتين، وهذا ما سعى إليه النص التكعيبي الى اقتراح الشكل المكعب ليؤكد هذه المقولة، التي أدت الى نتائج تجاوزت معها الحي وفق مديات الزمكانية في إطار بنية واحدة، وقاد هذا الى التحول في بنية الشكل الدال، فالمرحلة التمهيدية التي تمثلت بطروحات (سيزان) والتي مهدت للتكعيبية أثارت اهتمامها البالغ بمستوى معالجة مدى التشكيل وكيفية بلوغه من دون الاستعانة بالوسائل الإيهامية، وقدم

للتكعيبية الحلول من خلال محاولته إعادة الشكل استناداً الى الطبيعة لكي يستوعب البنية الأساسية لكل ظاهرة طبيعية لكي يكتسب العمل لديه وحدة منسجمة تزيد من وضوح العلاقات الداخلية للمناظر والعناصر الموضوعية، اذ ان تأثير (سيزان) واضح على نصوص (بيكاسو/ براك) من خلال هيمنة الكتلة التي تعاود تمظهرها جمالياً من خلال تقصي وتجذرة الأسس الجوهرية لبنية التكوين وإمساكه بالحل الهندسي (جوهرياً) للتشكيل النسقي، فهنا يطمح (سيزان) في خطابه أن يعيد أمجاد الكتلة والتكوين النهضوي، فهو فنان اتبع منهجاً بنائياً للشكل ينهض على رؤية تجريدية تقترب من طروحات (أفلاطون) الميتافيزيقية الذي مجد الجمال الخالص، أذ يرى هذا الفيلسوف أن الجمال الخالص (في ذاته) يتموضع في البناءات الشكلية التجريدية الهندسية الناتجة عن الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح فهذه الأشكال تكشف عن جمال مطلق مفارق للعالم المادي النسبي والزائل وبهذا فإن (سيزان) " أعرض عن الحالة الزائلة للأشياء ونحى بأشكالها نحو القياسية والتكامل الثابت بما هو موجود في الأشكال الهندسية " ، فقد " نشد (سيزان) شكله في الشيء ذاته، ليظهر البناء الكامن في المواضيع الطبيعية، ولقد تضمن هذا، التأكيد على السطوح، والكتل، والحدود الخطوطية، التي تولت منح لوحاته نظاماً هندسياً، وقد قال (سيزان) ذاته بأن الطبيعة يمكن أن تحول إلى اسطوانة وإلى كرة وإلى مخروط وذلك قريب جداً من السطوح والأشكال المجسمة التي ذكرها (أفلاطون) "، حيث أن بنائية الشكل الفني لدى (سيزان) تنهض على عمليات تحليل الأشكال الطبيعية ومحاولة استمكان هيكليتها الهندسية التي تمثل حقيقتها الجوهرية الثابتة، كما ان الرؤية الجمالية وفضلاً عما ذكره (ريد) تحقق مقترباً من الطروحات الأرسطية، إذ يتخذ الشكل الفني انطلاقته الأولى بدءً من الطبيعة المرئية، ولكنه يتصاعد في البناء متجرداً من الفردية والجزئية، وهو بالتالي يحاول الأقتراب من الجمال الخالص الهندسي الذي ذكره (أفلاطون) ، فقد كان هدف (سيزان) هو مسك جوهر الأشياء وبدون زيف الإحساس، وفي هذا الخصوص يقول (سيزان): " أعتقد إنني أصبح أكثر صفاءً في مواجهة الطبيعة، لكنه يستدرك قائلاً: كل ما نراه يتشتت ويختفي والطبيعة دائماً هي ما هي عليه، ولكن لا شيء يتبقى منها، لا شيء مما نراه، ولابد لفننا من أن يمنح الطبيعة معنى الاستمرار المثير، إلى جانب مظهر كل

تغيراتها، فسيساعدنا هذا على الإحساس بالطبيعة كشيء ابدي"، اذ ان (سيزان) قد أرسى مبادئ جديدة في رؤية الشكل ووضع اللبنات الأولى لفن يبحث عن بنية شكل خلف مظاهر الأشياء.

هنري ماتيس Henri matisse :

رسام فرنسي الاصل نهج الاسلوب التعبيري ولقد تأثر بفنانين سبقوه امثال (مانيه، وبيسارو، وسيزان، وغوغان، وسورا) ولقد عكس هذا التأثير في رسوماته ومما يدل على ذلك قوله (لم اتجنب مطلقاً تأثير الفنانين الاخرين، ولو كنت قد فعلت هذا لتصورته جبناً ونقصاً في اخلاصي لنفسي)، اذ يهدف (ماتيس) في أعماله إلى حقيقة أخرى تكمن خلف المظهر العياني للأشياء، فهناك حقيقة متأصلة يجب عزلها عن المظهر الخارجي عند تقديمه، وهي الحقيقة الوحيدة التي تهمنا، فلم تكن هذه الرسوم نتيجة للمصادفة إلا في القليل النادر ويظهر في كل منها كيف أن الضوء يغسلها جميعاً كما عبرت عنه حقيقة الصورة، إذ سعى (ماتيس) إلى التعبير عن الجوهر الكامن في الشيء، لذا نبذ الوصفية والتعلق بالمرئيات التفصيلية، ففي الرسم كان يقول (كل هذه الأشياء تبقى كما هي وتبقى حقيقتها الجوهرية صانعة الموضوع، فالدقة ليست هي الحقيقة) وحاول (ماتيس) أن يتمثل بصرياً ما صرح به بخصوص اندماج عالمه الداخلي بالخارج، إذ يرى أن الفنان يدمج ويتمثل تدريجياً العالم الخارجي داخل نفسه حتى يصبح موضوع التصوير جزءاً من كيانه، أي يمتلكه بداخله ومن ثم يمكنه بعد ذلك أن يسقطه على اللوحة كإبداعه الخاص، وأن اختياره للألوان لا يستند إلى نظرية علمية، بل أنه يقوم على أساس الملاحظة والحساسية والخبرة المشعور بها، فالفن لديه هو تكثيف الاحساسات إلى مدركات وتكثيف المدركات إلى أشكال لها دلالاتها، وقد اهتمت اعمال (ماتيس) بالنظام اللوني القائم على التضادات والأنسجامات، والبنى النصية التركيبية القائمة على نظاماً علائقياً بين الوحدات المهيمنة والأخرى مصاحبة لتمثل السياق العام، فحرر نصوصه تراجيديا اللون ضمن منظومة علائقية أسلبته من حيثيات الواقع الموضوعي، فثمة هيمنة للأنظمة اللونية والخطية الملونة الممتدة بأتجاهية مرنة سوغت معها بنية الرسم من خلال جدل الأنظمة اللونية والخطية المتصارعة على هيمنة الدوال النصية،

فأهتمت نتاجات الوحوشية ببنية الشكل من خلال استخدام اللون الصريح للوصول الى نماذج شكلية خالصة – لاعتبارها الوحدات المهيمنة – فحمل النص بثقل وتحويل الاحتفاء بالمظاهر الاجتماعية ونشوتها عبر تشكلات شكلية ولونية تفعم بالحيوية والنقاء والعفوية ، فذكر (ماتيس) " ان انتقائي للألوان لا يرتكز على أية نظرية علمية ، انه يرتكز على الملاحظة وعلى شعوري ومعاناتي وحساسيتي أنا " ، و(ماتيس) يريد صورة فنية لونية يرتقي فيها اللون الى مستوى روحي (مثالي) كما في لوحة (الموديل) وحيث يقول (ماتيس) "ان ما اسعى جاهداً في سبيل الحصول عليه انما هو اولاً وقبل كل شيء التعبير" ، مما دفع لربط (ماتيس) بالتعبيرية كأحد اهم روادها ومنظريها ، اذ اظهر (ماتيس) ميلاً للالوان المشرقة دون ان يكدسها- مثل ما فعل (فلامنك) -فهدف (ماتيس) كان نقل معطيات العالم الخارجي والمشاعر التي تثيرها بالتمرد على القواعد الكلاسيكية وصولاً الى ما بعد الانطباعية من عمق وضوء وظل و منظور لوني وخطي وبما يمكن الفنان من تطوير الانارة واللون في اللوحة ، والذي قاده الى استقلال اللون عن الموضوع وتحرر اللون الكامل حيث توسعت النقاط الملونة الى مساحات ملونة يكتفي معها (ماتيس) بأشارات اولية للاشكال المرسومة في (مشاعر نضرة وسطحية) سرعان ما عاد ليؤكدها حيث يقول بأنه يريد (ان يصل الى حالة تكثيف المشاعر التي تصنع اللوحة) ، فـ(ماتيس) كان يصبو الى قيام شكل جوهري في عمله الفني ومثال على ذلك حديثه مع الكاتب (جورج ميشيل) وفي تعليق على احدى لوحاته التي وصف الكاتب المياه فيها بأنها ثقيلة تشبه مادة المينا التي تطلى بها المعادن والخزف حيث يقول (ماتيس)"اجل ان المادة يجب ان تكون جميلة وان ذلك يعني بالتقريب ما هو جوهري" مما يربط الصورة الفنية عند (ماتيس) مع الصورة عند (ارسطو) في توحدها مع المادة ومع وحدة الوجود الفكرية والمادية عند (هيغل) ولذلك فأن (ماتيس) يرد على تلك التي اخبرته ان لوحته لا تشبه آي امرأة في هذا الكون بقوله "ولكن هذه يا سيدتي ليست امرأة بل لوحة".

فينست فان كوخ (1853- 1890) Vincent Van Gogh

فنان هولندي عاش حياة قلقة مضطربة، وعانى من ألم النفس بقدر ماعانى من مآسي الحياة، بدأ حياته في لاهاي، ثم في لندن وانتقل الى باريس، ومنها الى بلجيكيا... وانتقل مرة اخرى الى باريس وتعرف على (تولوزلوترك ، واميل برنار)، وتأثر بالفن الياباني من خلال الاب تانغي ولعل (فان كوخ1853- 1890) أهم من لخص مقولات التعبيرية، حينما كرس خطاباته اللاهوتية مع الفن الذي أوصلته إلى طروحة رسالية دمجت الجوانب الروحية بالمادية، وإن إيمانه بالرسم يقابله الإيمان بالروحي لإنتاج "مثالية درامية"، لأن الذات فيها كانت خالصة وثورية بوصفها ذات فعالة وخالقة من خلال العودة إلى الفكرة الأرسطية والرغبة في "أن يضيف الإنسان إلى الطبيعة" كنتيجة حتمية لإنتاج الجمال بالتوفيق بين الطبيعة الخارجية والطبيعة الداخلية التي تتحكم في مسارها الذات العارفة، ولم يتخذ)كوخ(من الطبيعة مشروعاً لبحثه الجمالي، بل كانت محض فضاء يستدرج المتلقي كي ينفتح على تراجيديا إنسانية، وقد قال ذات مرة "أنا لست رسام طبيعة" (ونحن لم نرسم شكلاً ما أو نرسم أشجاراً كما لو كانت أشخاصاً، فإننا أناس بلا عمود فقري، أو لنا عمود فقري ضعيف)، ويعد (كوخ) مؤسس الحركة التعبيرية الحديثة والاب الروحي لها، فالفنان التعبيري يعبر عن الازمات الذاتية على سطح اللوحة اذ بدأ الشك بكل المقولات الذهنية وابتكار معايير جديدة وتراكيب مستحدثة لارتباطها بالذاتي اكثر من الموضوعي، وقد وجد (كوخ) الحرية في هدم الاشكال وبناء اشكال خيالية ناتجة عن قوة ضربات الفرشاة وقوة اللون ذي الصبغة الكثيفة اضافة الى صدق الانفعال والخيال الحر ومايسفر عنه من قوة في الاداء والتعبير بعيداً عن المحاكاتيه للاشكال بحيث احال التعابير الجسدية والملامح الى كثافات لونية فأصبح اللون فيها تجسيداً لقيم تعبيرية ورمزية تطفح بالمشاعر الانسانية، ولقد كان فن (فان كوخ) عبارة عن مجهود متواصل في سبيل حب الحياة في لوحاته لذا كانت رسومه نابضة بالحياة عامرة بالاحساس المركز غير ان هذا التداخل بين مشاعر الفنان والصور التي ينقلها عن عالمه ظل منشوباً بشيء من التفكيك، وقد عمل (فان كوخ) من خلال ذلك على الوصول بالنتاج الفني الى اقصى درجات التعبيرية من هندسية وصرامة

العالم الواقعي بينه وبين انفعالات روحه الحائرة، ولقد استخدم (فان كوخ) نظام اللون بطريقة خاصة تتجاوز كل مفهوم وصفي او صوري للمرئيات وصولاً للتعبير عن دواخل النفس البشرية، وقد استعان باللون للتعبير عن صفاء الحس والتمهيد لخلق لغة فنية جديدة بكون اللون الصافي يمتلك قيماً تعبيرية فضائية اضافة الى كونه يحمل مدلولات نفسية داخلية تعبر عن عواطف الانسان وافكاره اصدق تعبير، وقد استطاع (فان كوخ) ان يتحرر من حسية الانطباعيين، واعماله الفنية تعد تعبيراً حدسياً خالصاً وصادقاً محرراً لانفعالاته الباطنية وذاته المضطربة ، ولقد رفض (كوخ) فكرة وجود حقيقة موضوعية في الطبيعة وقد اكد على نظام الذات وفكرة التعبير، اذ كان في طليعة المذهب التعبيري الحديث وقد مرت حياته كعاصفة هزت وجدانه وتمخضت في لوحاته عن تلك العواطف المفعمة بالحنان والعاطفه على البؤساء فقد كان فنه ثورة متصوفه نلمس فيها حباً للانسانية الذي اهتم بها، وقد واكب على تصور الناس " القلقه " بدافع من روحه الحساسه ويقول (كوخ) " ان الانسان بغير حب اشبه بمصباح لا يضيء، ان المصباح قد يكون صحيحاً لاعيب فيه خزانته مليئة بالزيت ولكنه يظل وكأن لا وقود له حتى تمسه هذه الشعلة القدسية فتجعله يشع نوراً وضياءاً وتمكنه من تحقيق رسالة وجد من اجلها " اذ نستيطع ان نلمس في اعمال (فان كوخ) و (سيزان) و (غوغان) مدى حرية الفنان في استخدام اساليب تعبير مختلفة تعبر عن احساسيسه وانفعالاته ووضوح طابعه واسلوبه الخاص، فأن (كوخ) قد حرر اعين جيل من الفنانين بما ابرزه من الوان ملتهبة عن طريق ترجمته المباشرة للموضوعات التي استثارته بأستخدام فرشاته بشكل ايقاعي، ونجد ان كثير من التعبيريين اخذوا نزعة (فان كوخ) في وضع طلاء التصوير فوق سطوح لوحاتهم بكميات كبيرة ويحددونها بخطوط سوداء ثقيلة، اما الصفة التي اكتسبها في فنه فقد كانت مستمدة من التقليد الرومانتيكي للقرن التاسع عشر والتي تتميز بالمعالجات الانفعالية التلقائية، اما اعماله فقد كانت بمثابة مجالات للحركة الحيوية التي تمارسها الروح في محيطها المادي بحيث ان النظام الجمالي للالوان يعمل على مستوى الانفعال ونظام الذات.

بول كلي Paul klee:

رسام سويسري عرفت رسومه بالفن الياباني والبدائي كرسوم الاطفال والمجانين ولكنه كان يرى ما لا قدرة لعين على رؤيته ويسمع مالا قدرة لاذن على سماعه فهو يشعر حتى بحركة النباتات في تفتحها ونموها، كما أشار (كلي) إلى أن العناصر الخاصة بالعملية الإبداعية تحدث في منطقة ما قبل الشعور في أثناء نمو العمل الفني وليس في منطقة اللاشعور، إذ يقول أنني أحسست عدة مرات وأنا في غابة بأني لم أكن أنا الذي ينظر إلى الغابة، أحسست في بعض الأيام أن الأشجار هي التي تنظر إليّ وهي التي تكلمني، وكنت هناك أستمع وقد يهدف الفنان (كلي) الى تحريك الاستجابات المألوفة والى توليد إحساس عميق، أي الى إعادة بناء إدراكنا الاعتيادي للواقع، لكي ننتهي الى رؤية العالم بدلاً من مجرد التعرف عليه على نحو لا مبال، أو على الأقل لكي ننتهي بتصوير واقع جديد ليحل محل الواقع – الذي هو الآخر ليس أقل خيالاً – والذي ورثناه واعتمدنا عليه لذلك تسعى تجاربه الإبداعية للانفلات من القواعد والصيغ النمطية، سواء في البناء التشكيلي أو في معالجة المحتوى الرمزي والدلالي، فتصورات (كلي) تزاوج بين الجمال والغرابة معاً، فقد تباين أوجه التقارب بين التجسيد الرسموي وتشكلاته والبنيات العلامية في الفنون الأخرى، فيبدو فنه غريزياً وخيالياً و لا يتمتع الا بالقليل من الموضوعية، يتباين بين ما هو تمثيل بصورة طفولية أو بدائية أو جنونية حيث كان لـ(كلي) أسلوباً رائعاً متأثراً قليلاً بالتكعيبية الأورفية (لديلوني) إذ تحسسها وتبنى إيحاءاتها، فقد قدم دراسات تجريدية عليها النظام اللوني الدال وهي تستكشف عن بحث متأن لمفهوم الإبداع والجمال على أساس التعالقات التي تثيرها الوحدات اللونية، فهي تبث شفراته الجمالية من خلال سيطرته على فعل التكوين والتشكيل الرسموي وسيطرته على الأنغام الدافئة للوحدات اللونية في النهايات الشكلية ومستوى التدرج اللوني، فما توحي به تلك الإمكانيات هو خير دليل على التمازج الروحي في تفعيل البنية اللونية وتحديث نظام اشتغالها لما تحدثه من تبدلات وتحولات في البنية الشكلية المجسدة، ويعد (بول كلي) من اشهر " الفرسان الزرق" وقد اصطفته رية الالغاز والخيال الجني من بين جميع الرسامين ابناً لها ووريثاً، وكان بوسعه ان ينطلق كما يشاء من عالم المادة الكثيف الى عالم الهسهسات والاشباح الراقصة عالم النقوش المترقرقة على

صفحات المياه وعالم الشياطين المطاردة للفن حاملة على رؤوسها اهلة اشبه بنصال المناجل ومزدانة شعورها بنجوم ذهبية متألقة وعالم الالات المزقزقة وعالم الاجواء المشحونة بالاحلام تمر في اعماقها سهام مزقزقة، ولقد التقطت حساسية الفنان (كلي) كل ما يقع في مجالها الحيوي من تأثيرات مرئية او غير مرئية: التخطيطات الصبيانية... مخارج الالفاظ الخطية التي (تلثغ) بها افلام الاطفال.... الصور الايحائية للاقنعة الافريقية، وهكذا انسابت عن كل هذا الخليط العجيب من المصادر، اساليبه وطرزه المدهشة واراؤه التي صارت فيما بعد ينابيع يرتوي منها الفن الحديث ويمكن القول بأن (كلي) قد استمد خيالاته وتخيلاته من العقل الباطن لانه مركز الاستقبال للوحدات والصور ومختزنات الذاكرة لذلك تسعى تجارية الابداعية الى الانفلات من القواعد وكل الصيغ النمطية سواء في البناء التشكيلي او في معالجة المحتوى الرمزي والدلالي، ومن الخطأ ان نتخيل بأن بعض رسوم (كلي) تشبه فن الانسان البدائي (فن البوشمان)، فالفنان البدائي يتمتع بدافع معين مرتبط بعاداته الغيبية او السحرية وهو مدرك لوجود نضاره (وهم قبيلته) وهو يختلف عن (كلي) في احتياجاته الى نوع من الثورية، الايهام ويمكن الاضافة الى ان رسوم (كلي) تختلف عن رسوم الاطفال رغم ان هناك تماثلاً في بساطة طرحها وفي خيالها الساحر وتكوينات خطوطها، فرسوم (كلي) تتمتع بقيم تعبيرية عالية وتتميز بالذكاء وتكون موجهة الى جمهور مثقف، في حين ان الطفل لا يرسم سوى لنفسه (في حالة رسمه صورة جيدة) وقد يدهشنا بجمال مدركاته وغرابتها وهو مقتنع بأنها اشياء عادية وطبيعية وقد تنوعت اعمال (كلي) ونتاجاته وقد اشار " هربرت ريد " الى ان (بول كلي) كان متفقاً مع السرياليين في تأكيد اهمية اللاشعور ولكنه لم يقبل وجهة نظرهم القائلة بأن العمل الفني يمكن ان يكون عبارة عن عملية اسقاط تلقائي من اللاشعور لان العملية الفنية تشتمل الملاحظة والتأمل، كما ان فن (كلي) ماهو الا جسراً بين التجريدية الهندسية والرمزية الحلمية مابين التكعيبية ومافوق الواقعية، أن عبقريته مثل (عبقرية بيكاسو) تشتمل على تطرفات الحركات الحديثة.

بابلو بيكاسو Pablo picasso

فنان تكعيبي درس الفن الزنجي، وأعجب بالحرية المطلقة التي يتمتع بها الفنان، وأعلن أن الملاحظة الدقيقة هي توأم المخيلة الساطعة، وتتعاونان مع فلسفته المثالية في مجال البحث عن مظهر جديد يضيفه إلى الفنون الزنجية، ومقولة (بيكاسو) "يجب ألا نبحث، بل يجب أن نكتشف" هي المعنى الحقيقي الذي قصده، وهو وضوح ما نعنيه ونريد إبرازه في يسر لأنه جزء من الحياة موجود في أيدينا وتحت أقدامنا، والوحدة الاندماجية بين ذات الفنان وموضوعه الخارجي، هي التي جعلت من "التكعيبية" تحتفي بأشياء الواقع وموجوداته في عودتها للأشياء الأولى ولموادها الخام وتوظيفها على السطح التصويري مثل ذرات الحصى والأوراق المتساقطة من الأشجار وقطع الجرائد المهملة، وحددته مرحلة التلصيق (الكولاج) التي مارسها (بيكاسو وبراك) على وجه التحديد، حيث قاما بمحاولة إعادة تأسيس القيم الصورية للأشياء وجعلها أكثر بروزاً للعين فأبتكرا (قطعاً من الجرائد وورقاً مطلياً وورق تغليف) وتم لصقها مباشرةً على القماشة، وأحياناً وضعا لمسات من اللون عليها، أي توضع الحقيقة المحولة بجوار الحقيقة الخام (الأشياء الواقعية)، فتتحول الأخيرة وتكتسب قيمة صورية وأهمية دلالية في ضوء العلاقة الجديدة (الكولاج) القائمة بينهما، فحينما ترسم اللوحة وتلصق أجزاء مصورة أو مرسومة عليها، فذلك لكي يمثل هذا (الفعل الدخيل التام) فترة أو فترات من غيبوية تتخلل وعي الفنان فتمنحه بذلك معنى حلم، وكذلك التلصيق فهو إنجاز تصويري أو فني أو مجرد صفة طبيعية، وقد سار فن (بيكاسو وبراك) على مسار (سيزان) من اجل إيجاد نظام فضائي متشابك بأحكام في خلفية العمل، فنجد عمل (براك) "العادية الكبيرة" كشف عن رد فعل تجاه عمل (آنسات افينيون) في الرؤية الشمالية/ اليمنى منها "فقد إتبع نفس طريقة (بيكاسو) في الجمع بين وجهات نظر متعددة داخل النص الواحد"، وعندما يرسم في العمل التكعيبي من عدة جوانب سوف يخرجها عن حقيقة الأشياء المادية كما ترى امام العين أو بالرؤية البصرية وصولاً الى رؤية أكثر تكاملاً رؤية محاثية للتصوير العقلي، لتحقق رؤية فنية فيها نظاماً جمالياً في علاقات العمل الداخلية.

نظرية الإمباثي Empathy :

هي الاسقاط التخيلي لحالة وهمية على شخص بشكل يجعله يبدو مأخوذاً بها أو هي القدرة على مشاركة مشاعر وأفكار الآخرين وتجد تفسيراً للمتعة الجمالية في طبيعة العلاقة التعاطفية القائمة بين المتلقي والعمل الفني، هذه العلاقة لم تتكشف بكونها مجرد شعور مرافق (شعور مع)، بل تقريباً كشكل من التماثل الخيالي للذات مع الشعور (شعور في)، أنها علاقة إدراك فوري، مباشر، حدسي، لشكل، لشيء ما.

جورج سوراه George Seurat (1859- 1891) :

وهو احد اهم ممثلي الحركة الانطباعية المحدثة، ولد في باريس، عام 1859، والتحق بمعهد الفنون الجميلة عاملاً مع (هنري لومان) احد تلاميذه انغر... واهتم بتجارب الفيزيائيين وابحاثهم، وانه ركز على نظرية التضاد الذي بنى عليها جميع اعماله فأخذ على عاتقه مهمة اخراج الانطباعية من مأزقها هذا، وذلك بتقنية علمية تعمل على تراص النقاط اللونية المتعددة والمختلفة، تاركاً لعين المتلقي مهمة مزجها من جديد، بحيث ان ينظر الى داخل (العمل) متنقلاً فيه من الاقرب الى الابعد، وهكذا حتى تختفي الاشكال في اعماق الافق فعمل (سوراه) من خلال تفتيت وحدة اللون الى جزيئات متجاورة الى ايجاد نوع من العلاقة بين الفضاء والمحيط والشكل نفسه، فأصبحت الاشكال جزء من المحيط واصبح المركز يساوي الهامش في الاهمية، لذلك سميت التنقيطية بـ(التقسيمية) ايضاً، وهنا يقول (ماتيس):" ان الانطباعية، او بالاحرى هذا الجانب الذي سمي بالتقسيمية... قد ادى فيه تمزق اللون الى تمزق الشكل" فمع التنقيطية بدأ الشكل يفقد وحدته الاصلية وتحول الى ذرات هائمة في عالم المادة ومع اعمال (سواره/ سينياك) تتوضح أهداف الانطباعية المحدثة كإعادة البناء والتكوين، والتقيد بمظاهر الأشياء ومقايسها وأحجامها وأشكالها، لذلك (أحدثت التقنية التنقيطية رفع الحاجز بين الواجهة والخلفية على السطح الرسموي من خلال تألف الضربات اللونية ذات الأنظمة المتضادة والمتجاورة)، ونجد ان (سوراه) اولى في معظم اعماله اهتماماً واضحاً بذلك... عندما يرسم الانتقالات المفاجئة، فهو يضفي على الوعي المتوازن الهادىء الذي يميز الرسامين الكلاسيكيين، ويقابل دائماً غنى

الحياة المريك العشوائي بأشكال مبسطة، نقية، واضحة، ولقد حظي (سوراه) بأعجاب فناني القرن العشرين المولعين بالتفكير الهندسي - لاسيما بعض التكعيبيين - الذين ثمنوا التأثير الكلي والجانب الفكري في فنه، والسيطرة المتعمدة التي مارسها على حساسيته "سعى (سوراه) دائماً الى العثور على معان لم تكن معروفة من قبل، وانجز عملاً واعياً من جانبه، لابتكار اشكالاً لونية لم تكن لها سوابق في تاريخ الفن اشكالاً ليس بينها من ترابط الا ذلك الترابط الخفي النابع من الفنان ذاته"، فهو رسام فرنسي اتصفت رسومه في البداية بالدقة الكلاسيكية وكان ينسق الاشكال والخطوط في لوحاته تنسيقاً دقيقاً بحيث ينسجم كل عنصر مع غيره من العناصر وكان من التأثيريين.

بول سنياك (1863 - 1935) Paul Signac :

ولد في باريس، تشرين الثاني عام 1863، طبق نظرية التجزيء في اعماله التي اوجدها (سوراه)، انطلاقاً من النقطة التي يكبرها حتى يحولها الى رقشات كعناصر الفسيفساء، وتتميز اعماله بقسوة في تعددية الوانها، وهو المروج الاول للانطباعية المحدثة، وظل وفياً لها حتى وفاته عام 1935.

التنقيطية pointillisme:

اطلقت على هذه الحركة الفنية تسمية التنقيطية بعد ان حولت الانطباعية، قبل نهايتها الى قانون ونظام وبمقتضى هذه النظريات العلمية التي تبنتها الانطباعية المحدثة تحولت بنية العمل الفني الى مجموعة من الذرات، واصبحت الأشياء كلها بما فيها الانسان موجودات فيزياوية لبنى تصويرية تسهم مع سواها في العلاقات التكوينية لرؤية كلية وشمولية لـ (العمل الانطباعي)، مما جعل للفلسفة الذرية (التي اكدت على تفتيت الذرة ورد كل الموجودات المادية الى جزيئات صغيرة وتحطيم هذه الجزئيات الذرية وكشف جوهرها والاستفادة من طاقاتها بعد ان كان الاعتقاد بعدم امكانية تجزئتها)، وكان للتفكير بتجزئة الظواهر تأثير وصدى واسع لديهم، وخصوصاً في اعمال(سوراه، وسينياك) اذ حولت اكتشافات الانطباعيين الى منهجية تطبيقية... بأستخدامها الضربات اللونية المستقلة او المجزءة وفق منهج علمي واضح، أي ان مزج الالوان لايتم على الملونة، بل

يحصل بصرياً في عين المشاهد، بفضل تجاور هذه البقع والنقاط اللونية على سطح العمل فالأنطباعية المحدثة وتقنيتها التنقيطية لم تكن هدفاً فنياً لـ(سوراه) الذي كان هدفه بالدرجة الاساس خلق هارمونية الاسلوب الخالد فلو عاش (سوراه) لفترة اطول لقدر له ان يصبح اعظم فنان حديث لان احسن العناصر في تصوير اليوم هي (الصورة الناطقة) مرتبطة بما قدمه (سوراه)، ولعل ما تناولته الانطباعية المحدثة – من موضوعات الانطباعية السابقة ومضامينها – إنما كي تعالجها بتقنية جديدة، فتجعل من الموضوع صيغة رياضية وتضبط معه القيم اللونية منهجياً، بحيث يتحول النص الى وسيلة استعلامية حول الموضوع من دون الإشادة بأي شعور بعيداً عن التأثير والإيحاء.. أي ان الوحدات اللونية بما اكتسبته من قيم ثابتة ذات طبيعة تجريدية، فعوضت بتطوير الفضاء القائم على تجزئة القيم اللونية وتقابلها حسب منهج علمي، وقد وجهت التركيز على ميكانيكية الإدراك البصري، وجعلت من الرؤية عملية معقدة تتطلب من المتلقي مشاركة فاعلة، وتسهم في الانتقال من النص المعتبر انعكاساً لعالم مرئي، الى النص الذي بات مجرد مساحة قائمة بذاتها، تعبر عن واقع لا يعيدنا سوى الى نفسه، ومهدت هذه الرؤية العقلانية وأوجدت لها صدى وامتداداً في المحاولات التي أدت الى التجريد، من حيث زوال الموضوع او تحوله الى مجرد مسوغ للرؤية أو التأليف الرسموي، إذ انتقلت الانطباعية من تكنيك بنائي يعتمد على الأداء السريع والتلقائي، إلى منهجية أقرب إلى العقلية والحسابات العلمية حيث " تناولت الانطباعية الجديدة دراسات الفيزيائيين أمثال (شفرول)، (ماكسويل)، (وود)، (هلمهولتنز)، (شارل هنري)، معبرين بذلك عن إرادة لخلق انطباعية علمية ...استخدمت تجزئة السطح التصويري إلى بقع لونية محسوبة وفق قانون التضاد المتزامن بتثبيت الضربات اللونية الخالصة وتجزئتها بحسب منهج علمي معتمدة على ميكانيكية الإدراك في الأبصار ومن بين رواد هذا الاتجاه (بول سينياك 1863-1935) و (جورج بيير سوارا، 1859-1891)، إذ حددوا أبعاد هذا الاتجاه الجديد، وادعى (سوارا) بأنه " استطاع أن يُرتق الثوب الممزق الذي خلفه الانطباعيون السابقون " وبقدر تعلق الأمر بهذه التحولات التي شهدها الفن الأوربي والتي قادت في النهاية إلى ظهور تيار الرسم التجريدي فإن الإضافة التي حققتها الانطباعية المحدثة جاءت عندما

تخلى رواد هذا الاتجاه عن الأداء السريع لرصد اللحظة الهارية كما كان متبع سابقاً " فأتخذوا آلية أكثر تروي وتعقل، دون أن يفقدوا اهتمامهم بقيمة اللون التعبيرية والتشكيلية، الأمر الذي قادهم شيئاً فشيئاً نحو التجريد والإدراك الذهني للخواص الكلية والجوهرية للظواهر الكونية والإنسانية "، واستهدفت الانطباعية المحدثة من العمل الفني إظهار جماليته من خلال قيمته التصميمية بعد ان عالجت اللوحة بنائياً بمساحات اللون المتجاورة والمتاسقة وفق قانون بنائي واحد، وهذا ما وجده (مولر) في أعمال (سوارا) إذ يرى إنه بالرغم من وجود عناصر قصصية (أشكال تشخيصية) فليست هي ما يتبقى في الذاكرة بل الأسلوب في معالجة البناء الفني فيها، إذ يكمن الجمال بالتلاعب في الألوان والخطوط فكل شيء قد تحول، بالأساس إلى هيمنة الفن الخالص، ويوعز ذلك الأسلوب إلى آن (سوارا) استوعب أهمية وجود قانون بنائي تنتظم وتأتلف حوله المساحات اللونية معلناً عن تأثره بدراسة (قواعد فن التخطيط) لـ (شارل بلانك) وأكتشف فيه جملة أثرت فيه وهي: - اللون الذي يختزل إلى قواعد محددة معينة يمكن أن يدرَّس كالموسيقى، وحققت الانطباعية المحدثة مقترباً من صيغة البناء الفني في الرسم التجريدي عندما اتبعت في تكنيكها البنائي وضع المساحات اللونية الخالصة بصورة متوازية مع المسطح التصويري وعلى شكل نقاط أو بقع من الألوان ولصغر تلك المساحات اللونية أطلق عليها اسم التنقيطية فضلاً عن أن هذه البقع من الألوان غطت سطح اللوحة بشكل كامل، فأخذ الفنان يتعامل مع اللوحة كسطح مستوي، وبهذا يقول (ليماري) أن ثمرة ذلك التكنيك الذي يتركز حول سلسلة من الضربات القصيرة والنقلات المفاجئة، أدى ذلك إلى إنقاص العمق، من أجل خلق التأثيرات السطحية، فأصبحت الواجهة والخلفية تتآلفان معاً بضربات لونية متضادة ومتباينة ومتجاورة أو متدرجة، وبهذا يقترب العمل الفني من صيغة التسطيح وهي بلا شك أحدى سمات الرسم التجريدي، حيث أن التحول الذي حدث هو تحول من اللوحة كأنعكاس لعالم مرئي وهو عالم الأشياء إلى اللوحة كمساحة، كشيء بحد ذاته، كواقع جديد لا يعيدنا سوى إلى نفسه كبناء فني.

جماعة الجسر Bridge group:

أن تـأثيرات (جماعـة الجسـر) ألقـت بظلالهـا علـى الرسـم التعبيري، فقـد أحتمـت هـذه الجماعـة بالمعـالم الإنسـانية وبنيتهـا التشخيصـية، حيـث لم ينبـذوا الأفكار الأساسية للتقديم الإنساني في النص الرسموي، وعليه اقتربت نتاجـاتهم – بالرغم من اختلاف الأساليب – من الوحوشين أمثال (ماتيس/ ديران/ فلامنـك) الذين رفضوا التجريد الهندسي للتكعيبين ولقد رأت (جماعة الجسـر) في العنف الثوري ضرورة ملحة، على الـرغم مـن ارتباطهـا بتيـارات سـبقتها كـالرمزيـة والفن الجديـد، وأدركـت بأنهـا كانـت تشـكو منـه في كـل المجـالات مـن التسـلطية والتقاليدية – على المستوى الإقليمي، وللتعبير من موقفهم من هـذا الواقـع، لجـأوا الى الفـن الخطـي، معتمـدين في ذلـك علـى مـا تقدمـه لهم مـن قيم تشـكيلية فنـون القرون الوسطى والبدائيين، الا ان الحركـة التعبيرية لم تتمُ وتأخـذ أبعـاداً جديـدة الا مع فناني (الفـارس الأزرق) ومـع التيـارات الفنيـة لمـا بعـد الحـرب العالميـة الأولى، لأنها كانت أبرزها وأكثرها تمثيلاً لطبيعة تلك المرحلة، ولابد مـن ان نشير الى ان (دريسدن) في عام 1905 شهدت ظهور المجموعة الاولى التي رفعت لـواء التعبيرية الالمانيـة لاول مـرة والـتي عرفـت بأسـم الجسـر، وقـد ضـمت في البدايـة اربعـة فنـانين مـن الشـباب هـم: (فرتيـز بليـل، ايـريش هيكـل، ايرنسـت لودفيـك كيرشـنر، وكـارل شميـدت روتلـوف) ثـم التحـق بهـم (مـاكس بكشـتاين، واوتـو مـولر) ولا بـد مـن ان نشـير الى ان مؤسسـوا الحركـة لجـأوا الى استعمال ألـوان تـأتلف تلـك الـتي اسـتعملها الوحوشـيون، ولجماعـة الجسـر اسمـاء اخـرى مثـل (القنطـرة) او (البروكـة) او(جماعـة الربانيـة) اذ سـطعت في افـق الفـن الحـديث وتمتـع اعضـائها بمـؤهلات عبقريـة ومواهـب عـدة استطاعت ان تقحم كل الحجب التقلدية امامها، وفي صدد ذلك لابد من القول بـأن جماعة الجسر تحدت النزعات التقليدية البرجوازية كما ان لـديهم الرغبـة الجارفة في الوصول الى نـوع مـن الحريـة الفكريـة وبالتـالي الايمـان الثوري الصـادق بحالـة انسـانية جديدة للتطلع الى فن جديد يتصف بالتقصي في الذات وفي دواخل الاشياء، ولقـد كـان لكل رسام من رسامي جماعة الجسر اسلوبه الخاص فالرسام (روتلـوف) اهـتم بالمنـاظر الطبيعية، و(مولر) اهـتم برسـم الحـركـات الانثوية وتلوينهـا بـألوان داكنـة في الطبيعـة، امـا (هيكـل) فقـد تخصـص برسـم البورتريهـات والنحـت علـى الخشـب، في حـين

(كيرشنر) كان فناناً متعدد المواهب انتج اعمالاً فنية كثيرة واهتم بمناظر الطبيعة التي يتضح فيها التأثير بفن الدول المحيط وكانت له عدة لوحات لمشاهد من شوارع برلين، ويمكن الاشارة الى ان فناني الجسر اتخذوا من (محترف كيرشنر) مركزاً لحركتهم الجديدة وموطناً لعالمهم السحري المشحون بالافكار وزينوه بالرسوم الجدارية والتهاويل النحتية وانطلقوا منه الى غزوا الطبيعة والتصدي لرسم النماذج الحية بحرية لم يألفها سابقهم من الفنانين اذ نجد ان فناني الجماعة اتجهوا الى الريف الالماني ليجعلوا منه مادة لفنهم لكنهم لم يسلكوا الطريق الضوئي الذي سلكه الانطباعيون من قبل بل زاوجوا بين اللون والخيال، بين الكتلة والانفعال ليصلوا الى ذروة التعبير وقد احتلت انظمة الشكل مكاناً رئيسياً في الصورة وتحرر نظام اللون من كل قيد يرتبط بالعالم المرئي وصار وسطاً للتعبير لايشترط فيه صدق المحاكاة وهكذا بدأت البحيرات واحراش الريف الالماني وجموع السابحين والسابحات كما لو كانت عالماً مفرغاً في منشور من الوان مشتعلة، حارة مزهرة وبدت رسوم الاحراش والمروج واشجار الصنوبر بالوانها الحمراء والبرتقالية تحكي قصة للخلق جديدة يطفوا على سطحها (المتصور) ويرسب الى الاعماق ما هو (منظور)، وهكذا تبلورت جماعة الجسر على الصعيد الفني بعدما استهلمت مصادر متنوعة من السياق الثقافي المحيط بها فألقت بظلالها على التعبيرية.

جماعة الفارس الازرق:

مع جماعة (الفارس الأزرق) انعطفت الاهتمامات الإنسانية لديهم مع (كاندنسكي)، لأنه هيأ مفاهيمياً وتجريبياً بعداً آخر لحساسية إنسان الشمال، ولعل هذه الغريزة الأولية التي كانت تسعى الى التجريد الخالص كالإمكانية الوحيدة الفاعلة في تشويش وغموض صور العالم، والتي تتخلق التجريد الهندسي عفوياً وبدافع الحاجة الغريزية، ولربما كان ذلك ردة فعل إزاء رؤية العالم المشيدة من قبل التعبيرين، لذلك سعت نتاجات جماعة (الفارس الأزرق) الى الانعطاف نحو حرية خلق التمثيل الجديد بدون الملزمات الشكلية للشيء المجسد، عبر المنظومات اللونية والشكلية التي تعبر عن البواطن الداخلية التي تلاءم الأحاسيس الإنسانية، وعمدت تلك الجماعة بالحركة التي تشكل نهاية مطاف لتطور يجد أصوله، في ملتقى

حقيقي وفاعل للأفكار والتجارب الأوربية، لذا كانت النتاجات لهذه الجماعة لا تتوقف عند أسلوب فني محدد، بل تلتقي فيها مختلف التيارات الفنية ممكن تناقضها وتباينها، كالتعبيرية والتكعيبية ومختلف الاتجاهات التجريدية، لذا صرحوا بأنهم لا يسعون الى نشر أشكال محدده أو خاصة، فغايتهم تبيان (التنوع في الأشكال والعلامات المتمثلة ليتحقق الهدف بطرق شتى)، فالمسألة بنظرهم لا تتعلق بالتمثيل الشكلي بقدر ما تتعلق بالمضمون وكانت تسعى تعبيرية (جماعة الفارس الأزرق) الى إعادة بناء العالم في حالته (الباطنية/ الداخلية)، بحيث لا يكون للطبيعة المثلة، في النصوص الرسموية، من دلالة الا بقدر ما تتحول لتعكس وصفاً إنسانياً، فما يميز جماعة (ميونخ) هو اعتمادها (الرمز) والتوصل من خلاله، الى المجال الخفي لميثولوجيا تكونت حديثاً، قوامها، تحويل محكم للتعبير الى رمزية حيوانية، مع نتاجات (فرانز مارك/ هنريش كامبندوتك) اللذين أصبحت الصور الحيوانية لديهما رمز تشابه المخلوقات، ومصدر هذه التسمية اهتمام (كاندنسكي وبراك) برسم الخيول والفرسان وتفضيلهما للون الازرق فضلاً عن ان احدى لوحات (كاندنسكي) عام 1903 حملت هذا الاسم (الفارسي الازرق) حيث ان نمط النظام التعبيري الذي بادر به (كاندنسكي) واخرون يقود صوب التجريد وكان بلا شك منوالاً اكثر مجازفة للتمثيل الرسموي ومن بين الرواد الذين رافقوه في هذا الطريق (مارك) والفنان (بول كلي) الذي له دور يضاهي دور (كاندنسكي) ولم تكن جماعة الفارس الازرق متلاحمة ومنظمة مثل جماعة الجسر فهي نهاية مطاف لتطور يجد اصوله في ملتقى حقيقي للافكار والتجارب الاوربية ويؤكد هذا التوجه طبيعة المعارض التي نظمها الفارس الازرق والتي لا تتوقف عند اسلوب فني محدد بل تلتقي فيها عدة تيارات فنية على تناقضاتها (التعبيرية، التكعيبية، التجريدي)، وتختلف اهداف واصول جماعية الفارس الازرق التي اسسها (كاندنسكي ومارك) في عام 1911 في (ميونخ) عن تلك التي شرعتها جماعة الجسر لنفسها تماماً ففي الوقت الذي تقاسم (كاندنسكي ومارك) مع رفاقهم في (برلين) الميل نحو العالم الداخلي وكانا – مثلهم – مدفوعين بتفسيراتهما الذاتية للعالم المرئي فأن اعضاء حلقة (ميونخ) امتلكوا انفتاحاً فكرياً اوسع بكثير منهم فهم لم يكتفوا بأعترافهم وفهمهم الاتجاهات العالمية لكنهم بخلاف جماعة

الجسر التي اتسمت اعمالها في السنوات الاولى بتماثل شديد لم يعمدوا فقط الى اسلوب موحد في نظام التعبير اضافة الى ذلك انه بينما كانت جماعة الجسر ملتزمة بالتغيير الاجتماعي بأعتبارها جماعة ثورية شابة كانت عقيدة جماعة الفارس الازرق فلسفية في الاساس ومدار البحث عندها ليس الفرد عضواً في المجتمع بل علاقاته بأدق اسرار الطبيعة اذ أن ظهور جماعة الفارس الازرق ماهو الا ايذان بمولد حركة فنية جديدة تركت اثراً واضحاً في مجرى الفن الالماني المعاصر لانها نقلت التعبيرية الى مجال جديد صارت فية الالوان رمزاً للمعاني وليست وسائل تعبيرية خالصة كما في اعمال (مارك) كما استحالت فيه التعبيرية الانفعالية الى تعبيرية مجردة كما في اعمال (كاندنسكي) اذ انشأ جماعة الفارس الازرق العديد من المعارض الفنية وكان لهم دوراً نشيطاً في الوسط الفني في (ميونخ) لسنوات عدة وكانت لهم سلسلة قيمة من الرسوم والتخطيطات الزخرفية للعصور الوسطى والنحت والمطبوعات (الخشبية والمعدنية) ورسوم الاطفال، ولقد كانت اعمال جماعة الفارس الازرق معقدة نسبياً وصعبة القراءة في بعض الاحيان بسبب تفجر الموضوع شكلاً ومضموناً عما كان يبحث عنه جماعة الجسر من امور اكثر عقلانية واكثر ارتباطاً بالحياة المادية المعاشة فقد استبدلت بنية التفكير ببنية الشعور من خلال التعويل على الهياج الذي يسبق الشكل ولم يوحد رسامي الفارس الازرق اسلوب عام لكنهم تشاطروا القناعة بحاجة الفن الى الروحانية فقد كان تجارب (كاندنسكي) مستقاة من مصادر متنوعة شملت طريقة (ماتيس) الوحوشية التي قادته الى الفن التجريدي وسار (مارك) ايضاً على الطريق الى التجريدية لكن الاعمال التي خلفها تقع ضمن التصنيف التعبيري.

التركيبية:

هي عملية تطعيم النصوص التي وصلت إلى تهميش الموضوع الأصلي بالمرة، بعناصر الواقع، ومواده وخاماته، والتركيب هو توحيد الاجزاء والخصائص والعلاقات التي يفصلها التحليل، في كل واحد، انتقالاً من المتوحد والجوهري الى المختلف والمتنوع، فهو يضم العام والفردي، الوحدة والتنوع في كل حي متعين، فالتركيب يكمل التحليل وتضمهما معاً وحدة لا يمكن فصمها،

والمفهوم المادي والجدلي للتحليل والتركيب هو نقيض المفهوم المثالي لهما، الذي يعتبرهما مجرد منهجين للتفكير غير مرتبطين بالعالم الموضوعي وخبرة الانسان والتركيب في علم النفس هو الفعل الذي يؤلف به الذهن، من التصورات والعواطف والنزعات المختلفة، كلاً عضوياً واحداً، فالتركيب في نظرية المعرفة هو جمع تصور الى اخر او الى عدة تصورات، بحيث تؤلف صورة عقلية واحدة، فالتركيب هو جعل الاشياء المتعددة يطلق عليها اسم الواحد، ولا يعتبر في مفهومه النسبة بالتقديم والتأخير ويقسم الى قسمين هما: التركيب المادي، والتركيب العقلي، ويقابله التحليل اذ ان التحليل والتركيب بمعناهما الاعم، هما عمليتا التفتيت العقلي او الفعلي لكل ما الى اجزائه المؤلف منها، واعادة تكوين الكل من اجزائه، ويلعب التحليل والتركيب دوراً هاماً في عملية المعرفة، وهما يتمان في كل مرحلة، ومركز النشاط التحليلي والتركيبي هو لحاء نصف الكرة المخي، ومع ذلك فأن هذا النشاط ينشأ ويجري فقط اثناء خبرة الانتاج الاجتماعي وعلى اساسها، على صعيد العمليات الذهنية يتم كل من التحليل والتركيب، بأعتبارهما منهجين للتفكير يستخدمان التصورات المجردة ويرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالعمليات الذهنية الاخرى، التجريد والتعميم، الخ، ويقوم التحليل، منطقياً على تقسيم الموضوع الجاري دراسته الى اجزائه المكونة له، وهو منهج للحصول على معرفة جديدة، ويتخذ التحليل اشكالاً مختلفة طبقاً لطبيعة الموضوع، وتعدد التحليلات شرط للمعرفة الشاملة بموضوع ما، والتركيب في العلوم الطبيعية هو منهج يرمي الى تكوين مادة جديدة من عناصر او مركبات ابسط منها وبخاصة في الكيمياء، والتركيب في التاريخ هو محاولة المؤرخ ان ينسق نتائج تحليل الوثائق لاعادة تكوين ما دلت عليه.

التراكب overlapping:

هو عملية تغطية الوحدات المكونة للتصميم بوحدات أخرى بحيث يحجب بعضها أجزاء من وحدات بعضها الآخر بطريقة تحافظ على وحدة التكوين.

الدراما الأبتكارية Inventing Drama

تبدو الدراما المبتكرة، من بعد المسرح الابتكاري تعبيراً مهماً عن قدرة المخيلة على استثمار طاقاتها إلى أقصى حد ممكن واستحداث آليات وأشكال من الاشتغال لها القدرة على تحريك مخيلات آخرين يمتازون بمخيلة أقل أهمية من المخيلة المبتكرة وإدخالها في مراحل أو مناطق من المتعة والتلذذ المصحوبين بأشكال معرفية تتناوب في الظهور والاختفاء وتبدو هذه الإشكالية النظرية صالحة في فحص مجموعة الألعاب التي يخترعها المعلمون خلال الحصص المخصصة للعب، إذ تبدو مخيلة المعلم مخيلة صانعة تأخذ على عاتقها مهمة استثارة مخيلات الأطفال الذين قد يقومون بدورهم بأقتراح تعديلات على طريقة اللعب أو استحداث ألعاب جديدة وهذه الإشكالية من اللعب في حقيقتها مسارح أو درامات ابتدائية يتفق عليها بشكل غير معلن بين المعلم والتلاميذ وهي " صيغة من صيغ التظاهر في أثناء اللعب لكن مخطط لها بعناية واهتمام ولا يمكن عدها مسرحاً بالمعنى المعروف من حيث عدم استخدامه نصوص وأزياء وملحقات أخرى فهي منطلقة من قصة أو اقتراح من قبل المعلم والطالب".

خيال الظل shadow show:

وهو فن مسرحي متكامل يملك كل القدرة على تصوير أحداث درامية كاملة من خلال الاعتماد على الصورة والظل معاً فيحتاج إلى مكان محكم يحتوي على ستارة قطنية يوجه من خلالها ضوء قوي، كما أن مسرح خيال الظل هو السلف المباشر لنمط التحريك القائم على الصورة الظلية خلال القرن الثامن عشر ليغدوا نوعاً مفضلاً من ألوان التسلية، وكان ينجز في الماضي بأستخدام أشكال مسطحة ذات أطراف ملتصقة بها بمفاصل تقرب إلى شاشة شفافة وتضاء من الخلف بمصادر ضوئية مصوراً الكثير من ضروب الخيال المؤثرة بفعل الضوء المركز على الدمى التي تمارس فن التمثيل بالحركة، فهو نوع من المسارح الشعبية، قوامه تحريك مجموعة من الدمى وراء ستارة رقيقة بعد إطفاء النور في قاعة العرض وتسليطه على الدمى بحيث تبدو ظلالها على الستارة المواجهة للمتفرجين، ويقوم بتوقيع إشاراتها وخطواتها، ونقلها من موقف إلى آخر،

اختصاصي أو أكثر من غير أن يبدو له أثر على الستارة، وتكون حركاتها مطابقة لمضمون الحوار العامي المسموع، وموافقاً للألحان المرافقة له، وهي مصنوعة عادة من الورق المقوى أو الجلد المضغوط، ومن المعروف أن إقبال المتفرجين على خيال الظل كان كبيراً، وبقي في ازدياد إلى أن شاع المسرح والسينما، فتوقف النشاط فيه، وكان آنذاك وسيلة رائجة من وسائل التسلية، والترفيه عن النفس، فعُني به الناس والأدباء عناية خاصة، وليس في التاريخ إشارة واضحة إلى مصدره الأول، لأن بعضهم يقول بأنتقاله من تركيا إلى العرب فأوربا، ويذهب آخر إلى انطلاقه من الشرق الأقصى، ومن الصين بالذات، وانتقاله من خلال الأقوام الزاحفة غرباً، إلى الأتراك، ومن ثم إلى العالم العربي والغربي، وقد يكون السوريون واللبنانيون والمصريون من أكثر الشعوب العربية عناية بخيال الظل، أكد بعضهم على هذا الفن، فحدد أصوله، ووضع فيه الحكايات، وعين له الألحان. ورمى في كل ذلك إلى إمتاع المشاهدين وإفادتهم من عِبر الحياة، متخذاً منه أداة تسلية وتوجيه في الوقت نفسه، وما يزال لدينا إلى الآن بعض إشارات إلى مسرحيات خيال الظل ألفها مصريون، أو سوريون، أو جزائريون، أو تونسيون، أشهرها ما وصل إلينا من تأليف المصري محمد بن دانيال، مازجاً فيها النثر بالشعر، والعِظة بالفكاهة، وهي (طيف الخيال)، (عجيب وغريب)، (المتيم والضائع اليتيم).

التقويم القبلي:

يمكن ان يعرف (التقويم القبلي) بأنه يأتي قبل عملية التدريس ويهدف الى:-

- تعريف المدرس نوعية المهارات والمعلومات التي يمتلكها الطلبة.
- تعريف المدرس فيما اذا كان الطلبة قد امتلكوا المهارات المطلوبة والمعرفة المخططة كي يبدأوا في دراسة المادة الجديدة، اذ ان نتائج التقويم القبلي تبين للمدرس ما يأتي:-
- توضيح النتائج المخفية للمدرس فمثلاً اذا لم يكن الطالب على معرفة بمحتوى المادة الدراسية، فعلى المدرس اعادتها واذا تبين العكس انتقل به الى مادة جديدة في المنهج الدراسي.

- اذا تبين للمدرس ان الطلبة يمتلكون من المهارات المطلوبة للمادة الجديدة فعلى المدرس ان يقدمهم لدراسة المحتوى، واذا لم يتمكنوا من السلوكيات المدخلية فيجب ان يوفر مادة علاجية قبل البدء بالمادة الجديدة.

ويعد التقويم القبلي ذا اهمية قبل بداية اية وحدة جديدة ويمكن استعماله بأستغلال طرق التقويم المختلفة مثل اختبارات بسيطة من صنع المدرس نفسه. او اختبارات مقننة او اسئلة مقال و حتى عن طريق الاسئلة الشفوية.

التقويم البعدي Dimension Calnender:

اذ يعد من الطرق المرغوبة لدى المدرس لتقييم عملية التعليم فهي اجراء اخر للتقويم في البرنامج التعليمي. فالطالب يأخذ التقويم القبلي قبل بداية تدريس اية مادة، اما البعدي ففي نهاية تدريسها، وتكون النتيجة بموازنة المدرس للنتائج القبلية والبعدية، فالتقويم جزء متكامل من عملية التدريس وليس نشاطاً مستقلاً ولكنه عملية مستمرة في كل حصة وكل يوم فالمدرس يقوم الاداء اليومي وليس الاداء النهائي فقط.

التقويمCalender:

هو العملية التي من خلالها يتم معرفة مدى تحقق الاهداف في البرنامج التعليمي لذا كان من الضروري معرفة اساليب التقويم ووسائله:-

التقويم الجماعي لاعمال الجماعة: بما ان التقويم عملاً جماعياً لذا كان لزاماً اتاحة الفرصة للطلبة كافة للاشتراك في تقويم اعمالهم، بأنفسهم، مع الاخذ بنظر الاعتبار الاتفاق مسبقاً على الاهداف المراد تحقيقها، مثلاً، المناقشات العامة الجماعية، التي تحدث بين الطلبة وبأشراف المدرس نفسه.

التقويم الذاتي: ويقصد به اكتشاف الطالب لاخطائه بنفسه وهنا كان من الضروري مراعاة النضج العقلي، وقدرات وقابليات الطالب نفسه وتحصيله الدراسي.

تقويم الجماعة لافرادها: ويعني تقويم الافراد المشاركين في المشروعات الجماعية، وهنا كان من الضروري ان يوجه المدرس الطالب وجهة صحيحة لقلة خبرته.

تقويم المدرس للطالب: هناك عدة طرق من خلالها يتم تقويم المدرس للطالب منها :-

- **اولاً: الملاحظة**

في هذه الوسيلة بالذات يستطيع المدرس ان يلم ويجمع معلومات كثيرة عن الطلبة اما عن طريق تواجدهم في القاعة الدراسية او عند قيامهم بنشاط معين في هذه الحالة يجب ان يكون لدى المدرس سجلاً عاماً يدون فيه كافة الملاحظات من سلوك، ظروف محيطة به (الطالب)، وفي هذه النقطة لا بد من ملاحظة الاتي:

- الجوانب العقلية، كالتفكير السليم والدافع في البحث والتقصي.
- الجوانب الجسمية، الصحة الجيدة، والخلو من العاهات.
- الجوانب الانفعالية، تعدد الميول والاتجاهات كتذوق الفن مثلاً.
- الجوانب الاجتماعية والخلقية، مثل الاخاء، التعاون، المحبة.

- **ثانياً: الاختبار**

اما عن الطريقة الثانية التي تعد من الوسائل المهمة المستخدمة في تقويم الطالب في البرامج التعليمية، فهي الاكثر انتشاراً وذلك لأمتيازها بعدة مميزات منها، لسهولتها في الاعداد، في التصحيح، التطبيق، فضلاً عن وجود اختبارات القدرات والاتجاهات والميول وغيرها.

الغنائية Singing:

استخدمت هذه الكلمة لتدلل على نوع من الصفة أو السمة في الشعر، وهي أسلوب مباشر للوصول إلى تعبير عن حالة وجدانية بعيداً عن الصبغة العقلية، وتعني في الرسم استخدام الألوان وتناغماتها التي تؤثر في وجداننا بطريقة لا تفسير لها، والغنائية سمة ترمز على خصوبة رؤية الفنان وثرائها، اذ يعود مصطلح " الغنائية " في الأدب الأوربي إلى عهود اليونان، فقد سارت أعمالهم الأدبية في

ثلاثة طرق، كل طريق يسعى لتحقيق هدف أدبي رئيس وهذه الأهداف هي " هدف تراجيدي وهدف ملحمي وهدف غنائي "، لكن لم تحظ الغنائية بوافر الاهتمام كما حظيت به التراجيديا والملحمة، حتى إن كتاب " فن الشعر " لـ(أرسطو) لم يأت على ذكر مصطلح الغنائية، وإنما ذكّرّ " الملحمة والمأساة والملهاة "، ومع ذلك استطاعت الغنائية أن تشقّ طريقها في عصور تلت على يد أصحاب المذهب الرومانسي الذين رفعوا من شأن الذات الشاعرة المبدعة، وأكدوا آن الشعر هو القالب التعبيري الأفضل للتعبير عن وجداننا وأن مصطلح " الغنائية " سيضعنا أمام طريقين الأول شكلي: ويقترح أن تكون الغنائية إنشاداً نابعاً من إيقاع الشعر والثاني معنوي: ويفترض أن يكون المصطلح تعبيراً عن خلجات الشاعر ومشاعره فيكون ذاتياً، وتعبيراً عن تجاربه ونظراته الكونية فيكون وجدانياً إنسانياً.

النكوص Regression:

هو تراجع الفرد إلى أساليب طفولية وبدائية من السلوك والتفكير والانفعال فيستبدل بالطرق المعقولة أساليب ساذجة وفطرية، بإظهار سلوكه، فقد يرتد العالم الرصين فينكص إلى التفكير الخرافي والحجة الأسطورية ومثلاً بأسلوب (كوكان) البنائي نجده قد وسع من مبدأ الذاتية في بنائية الشكل الفني، وحاول الانعتاق من قيود الموضوعية وألزاماتها، فهو يظهر نوع من (النكوص) (Regression) في إحساسه ليتراجع إلى إحساسه البدائي. والحس الفني البدائي والفطري من أجل الوصول إلى شكل يرمز ويعبر عن الشعور الباطن للوجدان، اذ قادت هذه الرؤية الفنية لـ(كوكان) إلى بناء أشكاله بصيغة تسطيحية وبمنحىً تجريدياً في بعض الأحيان، والنكوص هو نمط آخر من انماط الحيل الدفاعية، فعندما تعجر الانا عن مواجهة موقف ما، فأنه يرتد الى مرحلة سابقة من مراحل النمو النفسي، كالطفل الذي يدخل المدرسة لأول مرة فيفزع من التجربة، يلجأ الى البكاء، او الى مص إبهامه، وتلك ظواهر كان قد تخلص منها ولم تعد تناسب عمره الحالي، والنكوص يكون الى ما تثبت في النفس من مراحل النمو السابقة، وهذا الذي تثبت هو الذي يحدد

ما ينكص اليه الفرد، فإذا كان الاعتماد مثلاً هو الذي تثبت، فأن المرء سيتحول الى شخص شديد الاعتماد كلما تزايد الحصر.

بارمنيدس (515 - ق.م) Barmindes:

فيلسوف اغريقي كانت فلسفته تقوم على "فكرة الثبات وإنكار الحركة، والتغيير والكثرة أو التعدد والصيرورة، وبهذا فإن رؤية الغرب على أن أهم العوامل في الحضارة البشرية، ومبادئ النظام الطبيعي وفوق الطبيعي في العالم، وقوانين الأخلاق والمنطق، والمثل العليا للحق والخير ... كل ذلك كان يراه الغرب محدد وثابت لا يقبل التغير" وقد رأى (بارمنيدس الأيلي) أن فكرة تعدد الأشياء الموجودة وتغير أشكالها وحركاتها ما هي إلا مظهر لحقيقة واحدة أبدية "الوجود" الذي أدى إلى ظهور مبدأ (بارمينيدس) "الكل واحد" الذي ظهر من قبل في الفلسفات الهندية، من خلال هذه النظرة للوجود فقد ذهب إلى أن كل الادعاءات للتغير أو بعدم الوجود غير منطقية. ويعتبر (بارمنيدس) أحد أهم مؤسسي الميتافيزيقا، تمثل الميتافيزيقا لب الفلسفة، وقد اتخذت دراسة الواقع موضوعاً لها، من حيث طابعه الأساسي ونظامه وما يدور فيه، وبدت الميتافيزيقا في نظر (أرسطو) دراسة مفردة شاملة لما هو أساس في الوجود برمته، وقام (أرسطو) بتصنيف جميع الأشياء وإدراجها تحت مقولات كالجوهر والكيف والمقدار، فلقد أراد (أرسطو) فهم الطبيعة الأساسية للواقع وحقائقه القصوى والمبادئ الأولى والماهية الكامنة.

فرانز تشزك Franz Chizeq:

هو اول من مهد وكشف فن الطفل حيث سافر الى فينا وهو في سن العشرين ليدرس الفن، وابرز للعالم بشكل مغاير للقواعد والنظم المألوفة في المدارس ان تعبير الطفل بالشكل واللون – عبر تلقائية عفوية بريئة - يعد فناً خاصاً ونوعاً متميزاً لايقدر على إبداعه إنسان غيره، وقد اكد العالم النمساوي (تشزك) قائلاً: (ان فن الطفل هو فن لاينتجه غير الطفل، هناك شيء آخر يمكن ان يقوم به ولكن هذا لانسميه فناً، وانما نسميه تقليداً أو افتعالاً)، كما قال الأستاذ (فرانز تشزك) :" إن الطفل لا ينتج صوره ورسومه للكبار، ولكن ليحقق رغباته واتجاهاته وأحلامه" وقد حظي (فرانز تشزك) بإهتمام الباحثين والدارسين والعديد من عظماء العالم،

فمنهم من وضعه كمثل أعلى لمدرسي التربية الفنية. ومنهم من أعتنق مبادئه وآرائه، فقد كان يزور النمسا آلاف الزائرين كل عام لرؤية أعماله، فهذا الشاعر البنغالي العظيم (رابندرانث طاغور) يزوره ويكتب له قصيدة، هذا وقد كان (فرانز تشزك) اسماً مألوفاً لعدد من الشعوب التي تتكلم الأنجليزية منذ أن قدم (تشزك) إلى النمسا عام 1885 وسكن عند العائلة ذات الأطفال. أخذ على عاتقه مهمة تذليل الصعوبات التي تواجه رسومات الأطفال. وقد أكد في عمله كلتا الناحيتين الجمالية والسلوكية. وكذلك ذلل الصعوبات الأولى في تأكيد القيمة الجمالية لرسوم الأطفال، علماً أنه في هذه الفترة كانت فكرة تقدير الفن البدائي وفكرة فن التصوير الحديث قد أخذتا مكانهما، مما ساعد على ادخال فنون الأطفال ضمن المجال العام للتقدير الجمالي كما كان في ألمانيا المجاورة للنمسا مجموعة من المدرسين الذين كانوا يحاولون تعديل طرق تدريس الفن وكان من بينهم (جوتز)حيث زار (فرانز) وأعجب بما رأى. وكان للقاء الأول مع الأطفال في البيت الذي سكنه أهمية كبرى في مستقبل (فرانز تشزك)، الذي كان على صلة بالحركة الأنفصالية في الفن ضد الفن الأكاديمي القديم، عرض الرسوم على أصدقائه، وشجعوه على فتح مدرسة للأطفال يعملون فيها ما يحبون، وواجهت المدرسة مصاعب عدة، إلى أن تمكن عام 1897بفتح أول فصل (فصل الفن للأطفال) بعد النجاح منحته الدولة عام 1903حجرات في مبنى حكومي، استمر هذا الفصل يعمل حتى عام 1938، حيث أن (فرانز تشزك) قد وصل بإلهامه إلى ما اثبته علم النفس بعده بسنين (أن فن الطفل هو فن أولاً) حيث نلاحظ أن هنا توازياً بين تفكير السيكولوجين (مثل كوك وسوللي) من جانب وتفكير (تشزك) من جانب آخر، ومن هنا بدأ الأهتمام بآراء (فرانز تشزك) كواحد من اكبر المهتمين بفن الطفل، اذ يعتبر (تشزك) صاحب مدرسة تنادي بإطلاق حرية الطفل في التعبير، فهو لا يصنع فن الطفل وأنما يرفع الغطاء عنه، ويعتقد بوجود قوانين خاصة للأطفال يعبروا من خلالها، ويقول بثقة انني اقدر ما ينتجه الأطفال فهي أول وأنقى مصادر للخلق الفني وأن أقوى التأثيرات بالفن هو ما يتكلم عنه أقل ما يمكن، كما أن اعظم الأشياء الجميلة التي يخلقها الطفل هي (أخطاؤه) وكلما تدخل المدرس في أزالة

هذه الأخطاء ظهر العمل بلا شخصية، ويجب أن نجعل الأطفال يقومون بما يحبون وخصوصاً الأشياء التي لم يتعودوا عليها، عندما يجهد الطفل نفسه بالبحث ليصل إلى كشف الكيان الشكلي الصحيح يكون الطفل مبتكراً ومبدعاً، والعبارة المشهورة تكاد تكون أسلوب تشزك: " أعمل شيئا لم يسبق لك أن عملته".

فريدريك ولهلم اوجست فروبل(1782-1852) م Froebel

كان مربياً المانياً، اسس حركة رياض الاطفال، وبدأ بأول روضة اطفال عام 1837 م، وشيد الاخرون مدارس لأجل الاطفال الصغار السن ولكن (فروبل) هو اول من استخدم كلمة روضة الاطفال بالنسبة لهذه المدارس، اما هدايا (فروبل) بالألمانية *Fröbelgaben* وبالإنجليزية *Froebel Gifts*: فهي عبارة عن مجموعة من المواد التعليمية تتخذ أشكال هندسية مختلفة كالمثلثات والمربعات، صممت هذه المواد من قبل (فريدرك فروبلFriedrich Fröbel) واستخدمت في رياض الأطفال الموجودة في Blankenburg Bad إحدى المدن الألمانية، وتساهم هدايا (فروبل) في إثراء عقل الطفل بما تضفيه من تعليم يمكنه من استخدام بيئته كوسيلة تعليمية مساعدة، كما تساعده على الربط بين الحياة الإنسانية والحياة المتركزة في الطبيعة، وفي النهاية تكون رابطة بين الطفل والإنسان البالغ، وتبقى هدايا (فروبل) مستخدمة في الكثير من المدن اليابانية والكورية، اذ ان حركة (فروبل) تركز على نشاط الطفل، لأن النشاط هو نقطة البدء في التعليم، وكذلك الخبرة المأخوذة من المعلم، ويرى (فروبل) أن صفة النفس الأساسية هي الصفة الإرادية لاالعقلية؛ يعني أن يكون تدريب الطفل اعتماداً على الحس الإرادي العاطفي أكثر من القدرة العقلية، وبالرغم من أن مبادئ (فروبل) قد طبقت في مرحلة واحدة من مرحل التربية وهي مرحلة رياض الأطفال، إلا إنها تعتبر مادة أساسية لكافة المراحل التعليمية، ولقد كان لمبادئ (فروبل) أثر في تغيير وتنظيم العمل المدرسي وطرقه؛ فمثلاً إحدى مبادئ (فروبل) تنص على إيجاد صلة بين المنهاج الدراسي والحياة الاجتماعية المعاصرة للطفل، فإذا ما نمّيت المادة التعليمية على هذا الأساس ستتحقق النتائج في الحياة العملية للطفل، اذ إن

حركة (فروبل) تنص على قانون الوحدة أو الاتصال الذاتي وهذا يعني بأن غاية التربية هي توسيع حياة الفرد حتى تشمل الواقع الروحي، لأن الواقع الروحي يشمل حياة الإنسان والطبيعة، لذا سينحصر تحقيق هذا القانون في حياة الفرد، ويرى (فروبل) بأن كل مخلوق أو واقع سيساهم في بناء جوهر النظام التربوي، وقد شدد قانون الوحدة على ضرورة دراسة الطبيعة وخصائصها، لأنها ستقود إلى الاعتقاد بوجود الله، وهذا ما تجلى في كتابات فروبل، وقد ابتكر مايدعى بهدايا (فروبل) واعتقد بأن هذه الوحدة موجودة في العالم غير العضوي الذي يشكل الرموز في مخيلة الطفل ومن هنا ابتكر هدايا (فروبل) ليحقق هذا المفهوم، ومن خلال إدراك (فروبل) الوحدة والاتصال العضوي بين مواضيع الدرس المختلفة في المناهج الدراسية كون مفهومه عن النمو العقلي الذي يبني المعرفة والعاطفة والإرادة، كما إن مفهوم التطور العضوي ينص على وجود نشاط جديد لكل نشاط سابق، لذا فإن التربية ستكون تطوراً ناتجاً عن الوحدة، ويمكن القول بأن المفكر والمربي الألماني فريديريك (فروبل) تدين له الإنسانية بأعظم الإنجازات في مجال الطفل والطفولة وتربية الأطفال، فأكتشافات (فروبل) في مجال الطفولة تشكل سبقاً علمياً وتفرداً تربوياً مما دفع (فروبل) إلى مصاف نخبة من العلماء والمفكرين الذين يُعرف بهم عصرهم على امتداد القرن التاسع عشر وتشكل اليوم أعمال وإبداعات (فروبل) في رياض الأطفال قبلة الدارسين والمربين والباحثين في ميدان الطفولة، إذ لا يمكن اليوم للباحث أو المربي أن يتقدم خطوة واحدة في ميدان الطفولة وتربية الأطفال ما لم يُيَمّم وجهه إلى أعمال (فروبل) واكتشافاته في هذا الميدان، لأن التراث الذي تركه يشكل محجة الدارسين وقبلة الباحثين في ميدان الطفولة ورياض الأطفال.

مدرسة الاشراط Conditioning School:

وهي مدرسة علم النفس التي اسسها عالم النفس الروسي (بافلوب) حيث عرف بتجاربه على الكلاب حينما كان يقوم بدق الجرس الذي ارتبط مسبقاً بمسحوق اللحم، اذ تمكن (بافلوب) فيما بعد من "اشراط" الكلاب بحيث يسيل

لعابها عندما تسمع دق الجرس، وقد استند (بافلوب) الى مفاهيم اساسية اشراطية تحدد سلوك الشخصية هي:

- **المثير غير الشرطي**: وهو مثير فعال يؤدي الى اثارة اية استجابة غير متعلمة منتظمة.
- **الاستجابة غير الشرطية**: وهي الاستجابة الطبيعية والمؤكدة التي يحدثها وجود المثير غير الشرطي.
- **المثير الشرطي** الذي يكون محايداً ولكنه من خلال تواجده قبل المثير غير الشرطي فأنه يصبح قادراً على احداث الاستجابة الشرطية.
- **التنبيه** الذي يعني انه في التعلم البافلوبي عندما يكون المثير الذي كان محايداً في الاصل قد تم اقترانه مع مثير غير شرطي واصبح فيما بعد مثيراً شرطياً اكتسب خاصية التنبيه طالما انه قد اصبح قادراً على استدعاء الاستجابة الشرطية.
- **تعميم المثير** ففي مراحل الاشراط الاولية تستجيب الكائنات الحية لعدد من المثيرات بطريقة واحدة في اساسها.
- **التمييز**، عندما تبدأ عملية الاشراط في التكون يأخذ الكائن الحي في التمييز بين المثيرات المناسبة والمثيرات غير المناسبة ومن خلال هذا التمييز يأخذ في الاستجابة بصورة انتقائية لمثيرات معينة ويفشل في الاستجابة للمثيرات غير المعززة.
- **الانطفاء** وهو تعلم الكائنات الحية التوقف عن الاستجابة للمثيرات التي لم تعد قادرة على اعطاء التعزيز.

مفهوم الإيهام:

كلمة (Illusion) مأخوذة من الكلمة المشتقة من الفعل اللاتيني (Ludere) بمعنى مزح وسخر، تطور المعنى مع الزمن فصارت الكلمة تدل على خطأ في الإدراك يؤدي إلى اعتبار الظاهر حقيقة واقعة، وانه "اعتراض مزيف ينشأ ضد حركة الحقيقة ومحركاتها، وضد تطويرها... وأحياناً ما يكون له تأثيرات ذات

صـبغة ايجابيـة "، ومـن خـلال الدراسـة الـتي قـام بهـا عـالم الـنفس النمسـاوي (سيمغوند فرويد) في التحليل النفسي لآلية استقبال العمل الفني أو عملية الاندماج والدخول في عالم المتخيل، حيث بين ان الإيهام " هو احد أسباب المتعة لان المتفـرج يـرى نفسـه عبر الشخصية مـن خـلال تصـديقه لما يـراه". امـا الإيهـام في المسـرح لا يتوقـف علـى مـا يتخيلـه العقـل مـن ان الـذي يـراه هـو غايـة، ولكنـه يتوقـف علـى تغاضيه عـن الحكـم بأنـه ليس غايـة. وذلـك ليس لأننـا لا ننخـدع انخداعاً كليـاً على الإطلاق، ولكـن محاولة للتسبب للناس في اكبر أنـواع الإيهـام. ويعـرف بأنـه "عملية السيطرة على شعور المتفرج عن طريق المجاهدة في جملة يحس أثناء وجوده في المسرح، أو أثناء قراءته لنص درامي بأن ما يراه فوق خشبة التمثيل هـو حقيقـي وواقعـي. صـادق إلى درجـة تدفعـه إلى الانـدماج في الأحـداث والشخصـيات". بينمـا يعـرف علـى انـه "يشـير إلى أعـراف (مواضـعات) المسـرحيات الـتي تقـدم عمـداً وبالضرورة أشياء هـي وهميـة بالفعل مثل أشـخاص المسـرحية ومناظرهـا وحوارهـا وفصولها على أنها واقعية وحقيقية، اذ ربط المسرح بـين الإيهـام والمحاكـاة بعلاقـة السبب بالنتيجة، فقد رفض (أفلاطون) الإيهام وطـرد الشـعراء مـن جمهوريتـه لأنـه اعتبر ان الإيهام من خلال المحاكاة قد يصل إلى درجة تعليم الكـذب والخـداع. أما (أرسطو) الذي أكد على ان المحاكاة هي أساس كل عمل فني، والـذي دعـا إلى خداع حواس المتفرج بأن ما يشاهده ويسمعه لـيس الا شـريحة وصـوراً مقتطعـة مـن الحيـاة، وفي عصـر النهضـة انشـأ المسـرح المـؤطر الـذي هيـأ لفكـرة الإيهـام بالواقع مـن خـلال الصـور الـتي تـوحي بمكـان معـين وبمـا هـو موجـود فيـه. فمنـذ القرن السابع عشر وحتى منتصف القرن التاسع عشر تطورت تلك الفكـرة تطـوراً ملحوظاً.

المذهب الطبيعي

من المذاهب التي تطورت عن الواقعية، حيث نجد النزعة الطبيعية هي تطور النزعـة الواقعيـة وتعـبير عـن الأزمـة الـتي مـرت بهـا الواقعيـة في ظـروف تاريخيـة واجتماعية بالغة التعقيد، عرفتها المجتمعات في أوربا الغربية منـذ سـتينيات القـرن التاسع عشر غير ان الباعث الحقيقي للحركة الطبيعية كان (فلوبير) والفرق بين

المذهب الواقعي والمذهب الطبيعي فرق في الدرجة وليس في النوع، فالطبيعي هو صور الواقعي الذي يسلم بدون تحفظ بكل ما تعنيه النظرة العلمية للحياة، وكثير من الأدباء يخلطون بين المذهبين، ويحسبون إنهما مذهب واحد.

المسرح الطبيعي Natural theatre

يستمد موضوعاته من العصر والبيئة وينقلون الحياة نفسها، بدون تزيين أو تشويه، فكانوا ينقلون الذبائح طازجة على المسرح وهي ما تزال قطرات الدم تتساقط منها، وشخصية تتبول على خشبة المسرح، فالمذهب الطبيعي يحاول ان يجعل عامل الإيهام عنده أعلى ما يمكن، والممثل يتصرف بشكل يطابق الحياة في الواقع، والشخصيات الطبيعية غالباً ما تكون سلبية وضعيفة، تغوص في عالم الجريمة والأمراض بوصفها نتيجة للظروف الاجتماعية والبيئة ولعل أهم ما يسجل لحركة المسرح الطبيعي، هو التحول العميق في أخلاقيات المهنة المسرحية، فلقد عاد للمؤلف احترامه، وأرسيت نظم جديدة للتعامل مع الفرق المسرحية، وأصبح على الممثل ان يدرس كافة عناصر الفن المسرحي، وكانت لخطوات (اندريه أنطوان) الايجابية في تأسيس الأصول العلمية لفن الإخراج، وتعميق فكرة (المخرج المفسر) وظهور الطبيعية في المسرح الدور الكبير وهدفت إلى إلغاء التصنيع والى جعل المسرح يصور الحياة تصويراً مباشراً، وكان (أميل زولا) أول من ثار ضد الرومانتيكية ووضع المبادئ العامة للنظرية الطبيعية في الأدب، وفي المسرح وخاصة "هو انه لا يجوز للمسرح ان يكذب".

مقاييس التقدير الذاتي: Self-report scales

من مقاييس الشخصية يقوم الفرد في هذا النوع من المقاييس بتقدير شخصيته، أي انه يحكم على أنواع سلوكه وتصرفاته من خلال اختبار أو مقياس مصمم لهذا الغرض، الذي يعبر به في الكتابة غالباً أو شفوياً عن سلوكه، أو مشاعره أو انفعالاته، ويعد هذا النوع من أكثر المقاييس شيوعاً واستخداماً في قياس الشخصية بسبب سهولة أعدادها وشموليتها وإمكانية تقنينها على عينة كبيرة من الأفراد فضلاً عن أنها أطوع للتحليل الإحصائي لوجود عدد كبير من الفقرات في المقياس ولما تتصف به من خصائص سايكومترية تسهل عملية المقارنة

بين الأفراد ويمكن تصنيف هذا النوع من المقاييس من حيث آسلوب صياغة فقراته وبدائل الإجابة عنه إلى:-

أ- أسلوب العبارات التقريرية أو الاستفهامية.

تصاغ فيه الفقرة على شكل عبارة تقريرية أو استفهامية ولكل فقرة بدائل متدرجة للإجابة يختار المجيب أحد هذه البدائل الذي ينطبق عليه أو يتفق معه أكثر من البدائل الأخرى، قد تتكون بدائل الاجابه من بديلين مثل"نعم - لا"، "صحيح-خطأ "، "موافق-غير موافق" كأختبار مينيوستا المتعدد الأوجه أو ثلاثة بدائل مثل " دائماً - آحياناً - لا " أو أربعة بدائل مثل (دائماً - أحياناً - نادراً - لا) أو أكثر مثل مقياس التقرير الذاتي للإكتئاب SDS (1965) .

ب-أسلوب الاختيار الإجباري.

تقدم الفقرات في هذا الأسلوب الذي يرمي إلى تحييد عامل المرغوبية الاجتماعية على شكل مجموعات قد تتكون من عبارتين، لهما درجة واحدة تقريباً من القرب أو البعد عن المعايير الاجتماعية السائدة في المجتمع ويختلفان في درجة القياس، وعلى المجيب أن يختار إحدى هاتين الإجابتين ويرفض الأخرى مثل مقياس التفضيل الشخصي، وقد تتكون من أربعة عبارات يختار المجيب عبارتين تنطبق عليه أكثر من غيرها وعبارتين أخريين تنطبق عليه اقل من غيرها، كما في مقياس كوردن، 1953 للبروفيل الشخصي ومقياس كوردن 1956 لقائمة الشخصية.

ج- أسلوب المواقف اللفظية:

تعد الفقرة في هذا الأسلوب على شكل موقف لفظي قد مر بخبرة المجيب في حياته اليومية أو يتصور ذلك ويتكون كل موقف من أصل الفقرة Stem Alternatives تليه أكثر من أجابه واحدة على شكل عبارات متدرجة في شدة قياسها للموقف أو متباينة في اتجاهات قياسها له، ويعبر كل بديل عن درجة معينة في شدة ظهور السمة، وهذا الأسلوب يقترب من أسلوب الاختيار الإجباري في قدرته على تحييد عامل المرغوبية الاجتماعية من خلال وضع الإجابة ذات المرغوبية الاجتماعية المتقاربة على الرغم من تباينها في السلوك.

مقاييس تقدير الآخرين Pre-rating Scales:

تعد من أسهل أنواع مقاييس الشخصية، إذ يقوم فرد ما بتقدير فرد آخر في سمة معينة لجمع بيانات عنه أي تقدير الفرد من وجهة نظر الآخرين وتستخدم هذه المقاييس بكثرة من قبل الأطباء والباحثين النفسيين، وتعتمد بشكل كبير على مدى مهارة الشخص الذي يقوم بالتقدير، وفي هذا النوع من المقاييس يقدر سلوك الفرد سماته من خلال الآخرين مثل زملائه أو أصدقائه أو المسؤولين عنه بأستخدام مقاييس متدرجة للتقدير.

المقاييس الأدائية (الموقفية) Performance scales:

ترمي هذه المقاييس إلى تهيئة مواقف وظروف فعلية طبيعية أو مواقف تجريبية تشبه إلى حد كبير المواقف التي قد تصادف الفرد في الحياة وملاحظة الأعمال التي يؤديها، فتظهر بالفعل ما لديه من سمات يراد قياسها (ثورندايك وهيجن)، ويعتمد هذا النوع من المقاييس على ملاحظة السلوك وقياسه في هذه المواقف التي يتم أعدادها مسبقاً بطريقة دقيقة.

مقاييس التصنيف الرتبي Q-sorts:

من مقاييس الشخصية طور استخدام هذا الأسلوب (ستيفنسون 1953 Stephenson) وهو يشبه إلى حد كبير مقاييس التقدير وقائمة الرصد Checklistأيضاً، إذ يقوم الفرد أو أحد من معارفه بتصنيف مجموعة من الفقرات أو العبارات مكتوبة على كارتات منفصلة في فئات متتالية تبدأ من الفقرة الأبعد عن شخصية الفرد وتنتهي بالفقرة الأقرب إلى شخصيته، على وفق موقعها النسبي على متصل أو بعد واحد تتراوح بين "أكثر أهمية وأقل أهمية" أو بين " أكثر تميزاً وأقل تميزاً" أو "أفضل وأسوء" وهكذا ويلاحظ أن عدد الفقرات التي يصنفها الفرد في كل فئة من الفئات المتتالية يكون محدداً بحيث يكون توزيع الفقرات جميعها على الفئات قريباً من التوزيع الأعتدالي لأنه سوف يقع في كل فئة ويعد هذا الأسلوب مهم في قياس الشخصية والاتجاهات والدراسات المتعلقة بعلم النفس السريري وعلم النفس الاجتماعي لكنه قليل الاستخدام في المقاييس النفسية.

المنهج الخبراتي Experience :

من مناهج قياس الشخصية يعتمد هذا المنهج على الحقائق والبيانات المستمدة من خبرة واضع المقياس، أو غيره من المختصين في المجال موضوع القياس. حيث يمكن أن تكون هذه الحقائق والوقائع على شكل خبرات أكتسبها مصمم المقياس من خلال ممارسته لهذا المجال. أو من خلال ما يجمع عليه الخبراء والمختصون فيه.

المنهج المنطقي أو العقلي Rational:

من مناهج قياس الشخصية يقوم هذا المنهج على أساس نظرية معينة في الشخصية، ويتعين على مصمم المقياس إتباعها بكل ما تفرضه من التزام بأسلوب معين في التفكير والاستنتاج لمعرفة ما إذا كان هذا الأسلوب يؤدي إلى نتائج إيجابية في قياس الشخصية أو في بعض جوانبها، ومن ثم مقارنة مقياسه بما يتفق مع المشاهدات الخارجية والملاحظات العلمية المختلفة عن الجانب المقاس.

النظرية التقليدية الكلاسيكية Classic old theory:

تعود اصول هذه النظرية الى عالم النفس الإنكليزي (سبيرمان sperman)، اذ اكتشف ان كل درجة على المقياس تتكون في الحقيقة من درجتين هما الدرجة الحقيقية ودرجة الخطأ، وتعدّ هذه النظرية اول نظرية في القياس النفسي، اذ سادت في بداية القرن العشرين ومازالت سائدة يعتمد عليها في الكثير من البحوث النفسية، وتستند هذه النظرية الى مبدأ الفروق الفردية والى افتراض التوزيع الاعتدالي للدرجات، اذ يقارن فيه درجات الفرد بمعايير المجموعة التي ينتمي اليها، وعليه فأن الدرجة الكلية للفرد في الاختبار تتقيد بفقرات الاختبار وتتم المقارنة بدرجات المجموعة التي ينتمي اليها ذلك الفرد، وقد انبثق من هذه النظرية اختبارات اطلقت عليها اسم الاختبارات معيارية المرجع، وتعتمد هذه النظرية مسلمات أساسية في القياس النفسي منها:

أ- التمكن من قياس اداء الفرد وتحويله من الصيغة الكيفية الى الصيغة الكمية.

ب- اداء الفرد هو دالة خصائصه، أي ان كل سلوك يصدر من الفرد ينتج عن سمة واحدة او مجموعة من السمات يتميز بها الفرد عن غيره، الامر الذي يجعل من الصعوبة كشف العلاقة بين سمات الفرد وادائه ويؤثر ذلك بدوره في الاداة المستخدمة في القياس من حيث بناء المقياس وتفسير النتائج المستحصلة بوساطة هذا المقياس.

ج- اشتراك جميع الأفراد في امتلاك بعض الخصائص والسمات المعنية ولكن امتلاكهم لهذه السمات والخصائص يختلف في الكم وليس في الكيف.

د- توجد علاقة طردية بين اداء الفرد وما يمتلكه من سمة، اذ كلما زادت درجته في المقياس الذي اعدّ لقياس هذه السمة، دل ذلك على زيادة مقدار السمة لديه.

وتؤكد هذه النظرية اهمية الصدق في الاختبارات اذ انه يتحدد بمدى الافادة والوثوق بالمقاييس في اصدار قرارات تتعلق بأهداف معينه، وكلما استحصلنا معلومات غير كافية لاصدار قرارت معينة من هذه المقاييس والاختبارات، كلما دل هذا ان البيانات المستمدة منها غير صادقة مهما كانت ثابته وبالنتيجة تصبح هذه المقاييس والاختبارات عديمة الفائدة لأنها لم تكن صادقة لقياس ما وضع من اجله، اذ ان الصدق يشير الى نسبة التباين الحقيقي للسمة المقاسة الى التباين الكلي اما الثبات في هذه النظرية فيعني ان المعلومات والبيانات المستمدة من المقياس يجب ان تعكس الجوانب الحقيقية للسمة ويقصد به نسبة التباين الحقيقي المنسوب وغير المنسوب الى التباين الكلي، ويمكن حساب الثبات في هذه النظرية بطرائق عدة مثل اعادة التطبيق والصور المتكافئة، وتحليل التباين والتجزئة النصفية.

نظرية امكانية التعميم Theory of overwhelming possibility:

عرفت هذه النظرية بأسم نظرية عينة المجال أو النطاق اذ يرى اصحاب هذه النظرية انها اكثر ملائمة لدراسة انواع المتغيرات والقياسات التي يتعامل معها علماء النفس لا تتسم به هذه المتغيرات من الديناميكية والتعقيد.. وقد طور

(كروبناخ وآخرون) هذه النظرية واجرى بعض التعديلات عليها سنة (1972) وعرفت بعد ذلك بأسم نظرية امكانية التعميم، وترى هذه النظرية ان السمة مجموعة من السلوكيات المترابطة فيما بينها مشّكلة نطاقاً خاصاً بالسلوك يختلف عن مجموعات اخرى من السلوك، وعندما يراد قياس عينة النطاق الممثلة لنطاق السلوك المراد قياسه يستوجب اعداد مجموعة من الفقرات او المواقف بحيث يمثل كل موقف أو فقرة سلوكاً معيناً في المجال المراد قياسه.. وتكون الخصائص الأحصائية لعينة النطاق ممثلة لخصائص النطاق الكلي وذلك عند تحقيق الخصائص الآتية:

1. معدلات المتوسطات للدرجات في المكونات هي نفسها لكل العينات ومساوية لمعدل تباينات الدرجات للمكونات في المجال الكلي.
2. معدلات تباينات الدرجات في المكونات هي نفسها العينات كلها ومساوية لمعدل تباينات الدرجات في المكونات للمجال الكلي.
3. معدلات التغايرات بين المكونات في العينات كلها مساوي لمعدل التغايرات بين المكونات في المجال.
4. معدل التغايرات بين المكونات واي متغير آخر هي نفسها في العينات كلها ومساوية لمعدلات التغايرات بين المكونات واي متغير آخر في المجال الكلي..

ولتحديد معامل الثبات في هذه النظرية يستوجب الحصول على معامل امكانية التعميم الناتج عن نسبة تباين الدرجة الشاملة الى تباين الدرجة الملاحظة لذا فأن معامل امكانية التعميم في هذه النظرية يقابل معامل الثبات المستخدم على وفق النظرية التقليدية في التباين، وبالحصول على قيمة الجذر التربيعي لمعامل الثبات والذي يساوي معامل الارتباط بين الدرجة الملاحظة والدرجة الشاملة المستخرجة من المجال الكلي للسمة يحصل على معامل الصدق في هذه النظرية، وتعد هذه النظرية وثيقة الصلة بالقياس المحكي المرجع مقارنة بالنظرية التقليدية وذلك من خلال بناء مصارف الأسئلة، وتطبيقها في تقدير الدرجات الشاملة للصفحات النفسية.

نظرية استجابة الفقرة Theory of item respond:

وتسمى ايضاً بنظرية السمة الكامنة Latent Trait Theory – LTT أو نظرية المنحنى المميز للفقرة Item Characteeristic Curve Theory ICC- وتعد هذه النظرية احدث نظرية في مجال القياس النفسي والتربوي، ظهرت نتيجة الجهود التي بذلها علماء القياس لتطوير نماذج سيكومترية جديدة، ويعد (لورد Lord 1952-1953) المؤسس الحقيقي لنظرية السمات الكامنة، الا ان الفضل يرجع الى اعمال العالم (راش Rash 1952) في تطوير هذه النظرية، وكذلك الى اعمال العالم (سبيرنباوم Spernbum 1968(فضلاً عن اعمال (لوردلازار سفيلد Lord Lazarsfield) وقد انبثق عن هذه النظرية عدد من النماذج او الدوال الرياضية تهدف جميعاً الى تحديد علاقة الفرد في الاختبار الذي يمكن ملاحظته بصورة مباشرة، وبين السمات والقدرات التي تكمن وراء هذا الاداء، وذلك للتنبؤ بسلوك الافراد في مواقف مماثلة ومن ثم اتخاذ قرارات معنية في ضوء التقدير الكمي للسمات وهذه الدوال احتمالية وليست حتمية، اذ ان العلاقة بين الاداء والسمة تحدد على وفق نظرية الاحتمالات، ومن بين النماذج التي حازت على اهتمام كبير من قبل علماء القياس والباحثين انموذج راش (Rash Model) وهو احادي المعلم، وهو صعوبة الفقرة، وانموذج لورد (Lord Model) وهو ثنائي المعلم هما صعوبة الفقرة وتمييزها، وانموذج (سبير بناوم (Spernbaym Model) ثلاثي المعلم اذ اضاف معلم التخمين الى معلمي الصعوبة والتمييز في الانموذج الثاني، وتعتمد هذه النظرية عدة فروض اساسية هي:

فرض احادية البعد Unidimensionality: ويعني وجود سمة او قدرة واحدة لدى الفرد تفسر اداءه في الاختبار.

فرض الاستقلال المركزي Local independence: وهو ان تكون استجابات الفرد للفقرات المختلفة في الاختبار مستقلة احصائياً اي لا تتأثر استجابة الفرد عن احدى فقرات الاختبار بالاستجابة عن الفقرات الاخرى وكذلك لا تتأثر بأجابة الافراد الاخرين عنها.

عامل السرعة في الإجابةSpeedeness : ويعني ان اخفاق الفرد في الاجابة عن فقرات الاختبار يعود الى انخفاض مستوى قدرته وليس الى عامل السرعة او الزمن.

فرض المنحني المميز للفقرة (ICC): اذ ان المنحني للفقرة يمكننا من التعرف بوساطة قدرة الفرد او احتمال نجاحه في الاجابة، عن الفقرة وبين القدرة التي تقيسها مجموعة فقرات الاختبار، ومن المشكلات البارزة التي واجهت هذه النظرية في اثناء التطبيق انه لايمكن استخدامها الا من خلال برامج خاصة بالحاسوب لأجراء التحليل الاحصائي وذلك بسبب العينات الكبيرة من الافراد والاعداد الكبيرة من الفقرات في الاختبار، وان الاستقلالية في هذه النظرية تفترض عدم تباين الخصائص السيكومترية للفقرات بتباين عينة الافراد.

ادفارد منتش Edfard Mintch:

رسام نرويجي كان له علاقة وثيقة بالفيلسوف الوجودي (كيركجورد) و (ديستوفسكي) ويعد الفنان الاكثر ميلاً للتامل الباطني وفي تعبيره عن مواضيع (الجنس و الموت و الدين) يظهر الالم النفسي والشعور العميق بهواجس باطنية مقلقة للفنان ويظهر في الصورة الاولى الانفعالية التي يرسمها الفنان انها كانت السبب المباشر لسيادة السمة الكرافيكية لأعمال (منتش) اذ ان التخطيط الاول للوحة يتضمن اعلى القيم الانفعالية التي يصر الفنان على الاحتفاظ بها و اظهارها بالتاكيد على الوحدة الانفعالية بأبراز العنصر الحدسي الالهامي المثالي، مما عظم من قيمة العمل في اولانيته قبل التمحيص والايمان فكان للخط مكانة – قيمة (كرافيكية) لاسيما في لوحة (منتش) الصرخة حيث تغلب الخط على التنظيم اللوني لا سيما في مراحل النضج (اذ يمكن تلمس محاولة تجديد الطريقة الكرافيكية وجعلها واسطة للتعبير عن القيم الروحية والسيكلوجية والتي تتم بنضوج صفة الفخامة في فن (منتش) ومن تأثر به من الالمان حيث يغلق الخط المستويات المحددة من ناحية الشكل التصويري بالتأكيد على اللون ومن ثم تجديده بقوة منظمة من الناحية البنائية تأخذ العمق والجو والاشياء التي لا تزول) وقد كان استاذاً لجماعة الجسر وقد شدد على الوحدة العاطفية في الفن وعلى عنصر المشاعر الانسانية وهذا التأثير نقله الى التعبيرية الالمانية فقد كانت لوحاته المبكرة

قد رسمت بأسلوب عظيم الحرارة ولم تكن حيوية ضربات الفرشاة ضائعة في نعومة عامة ومع تطور (منتش) اصبحت هذه الخاصية اكثر حسماً، اذ ثمة منهجان بديلان في الرسم، منهج تدرج اللون ومنهج الخط، كما ان اعمال (منتش) المبكرة تشير الى انشغاله بالقيم الدرامية وعناوين مثل الطفل المريض، الام الميته، تشير بقوة الى ميزتها العامة وقد احس في سنواته المبكرة بالسطحية الاستثنائية للانطباعية الفرنسية المشغولة بمسائل الضوء واللون وبمسائل النسيج والتكوين، وان فنان مثل (منتش) نجد في رسوماته طابعاً شمولياً وتكتسب نتاجاته الفنية سمات مغايرة لحقيقتها الاصلية فكل ماهو مرئي وظاهر للعيان بما في ذلك المظاهر الطبيعية والحياة الانسانية يخفي خلفه واقع مشوه وقساوة وحرارة الحياة لذلك نرى نظام التعبير لدى (منتش) يقترب من الصرخة بأتجاه المجهول ويمثل انفعالاته برؤيا لونية وخطية بكثافة تشكيلية واضحة، ويمكن الاشارة الى ان جماعة الجسر اعتمدوا على المعرفة الذهنية والمخيلة والحدس واسقاط الحالة الفردية على الطبيعة والانسان، وهذا ماجعل (منتش) يضع اشكاله في وسط مدار غير متناهي بأبداعات جمالية اساسها التداول الذاتي ونجد ان مخيلته انفتحت على عوالم لا نهائية حيث ان موضوعاته تتعامل مع الحب والمعاناة، الموت والعزلة اضافة الى تصويره العميق للالم ويعد (منتش) من اوائل الفنانين التشكيليين الذين حاولوا استكشاف اساليب فن الكاريكاتير واستخدامها في بلورة المدرسة التعبيرية في التصوير.

المذهب الميتافيزيقي Metaphysics Doctrins

في الفن نشأ عام 1910 في باريس كمذهب مضاد للمستقبلية بقيادة (شيريكو) المحب للاثار وكمثال على تأثيرات (شوبنهاور) على مدرسة الرسم الميتافيزيقي فأن (شوبنهاور) كان يحث مواطنيه على وضع تماثيل افذاذهم على قواعد منخفضة يسهل مشاهدتها في اشارة الى تماثيل الباكيات المحمولة على العواميد في تورينو الايطالية والتي يقول فيها (شيريكو) "نحن الذين ندرك رموز الابجدية الميتافيزيقية لغرض أي سرور واي حزن يكون مبعثه تلك البواكي القائمة في ركن من الطريق بحوائطها وما يتيسر وراءها من غرض او ما قد يكون بداخل صندوق".

اوسكار كوكوشكا Oscar Kocoshka:

فنان تعبيري يتمتع بحيوية وتعبير ذاتي كلي على سطح الصورة وهو يتلوى فوقها بنبض الحياة الجميلة اضافة الى حضوره الرائع وتأثيره على المتلقي وهكذا تنامت احاسيس وافكار الجمهور تجاه التعبيرية ولهذه الاسباب قورن (كوكوشكا) بـ (فرويد) ونشاطه الفني كونه رساماً كان يؤثر في التحليل النفسي للاشخاص، ولقد استسلم (كوكوشكا) الى عالمه الخيالي الخاص وشرع يعبر عن دخيلة نفسه في سن مبكرة بالرسم والشعر والدراما وتضمنت اعماله الاولى مجموعة من الطباعة الحجرية (الليثوغراف) الملون الذي حمل رسوماً ايضاحية لقصيدته النثرية " الشباب الحالم" المنشورة عام 1908 بجمعه بين الارضيات اللونية المسطحة والاشكال التخيلية الحساسة اذ ان رسوماته الزيتية كانت شخصية بحته، يقول (كوكوشكا) " ان مشكلة الابداع هي في تحرٍ من فكر الانسان وبالتالي تحرير الانسان " وتحرر الانسان الذي عناه الفنان لم يكن في حقيقة الامر الا الثورة التي قامت بها التعبيرية على مواصفات الحياة والانعتاق من قيود الرسم الاكاديمي ثم النزوع الى مرحلة يكون فيها الانسان حراً في التعبير عن انفعالاته التي يحدها التقليد، وفي صدد هذا لابد من الذكر بأن التعبيرية التي يقدمها الفنان النمساوي (كوكوشكا) ماهي الا معاناة اكثر وبدائية اقل كما تحوي خصائص صورية اغنى نقداً فقد بدأ يرسم الصور الشخصية وليس هناك رسام معاصر رسم الصورة الشخصية بهذه " الهلوسة" الفريدة التي تكشف اعمق الحقائق النفسية فقد كان يصور الفنانين والمثقفين الذي جلسوا امامه بروح " فرويدية" كأنه يحلل شخصياتهم وينفذ الى اعماقهم بحدسية خارقة عما هو كائن في قلوبهم المغتمة العليلة المتوترة ".

اميل نولدة (1956 -1867) Ameel Noldah

يعد من اهم الفنانين الالمان الحديثين، ويعد مخطط نشيط، قوي التصميم، سامٍ من اللون وقد قويت حساسيته اللونية ومنحته حس السحر الغريب وقد وجد تحقيقاً لاشتياقاته في الضوء العميم والروعة البربرية للمدارات وقد استخدم اللون وسيطاً للتعبير عن مشاعره، ولقد انظم (نولدة) الى جماعة الجسر عام 1906 ولم

يكن هناك رسام اوضح السمة الفطرية للتعبير الالمانية بقدر ما فعل (نولدة) اذ انه عشق الطبيعة بأفراط والتجأ الى احلام اليقظه التي أشاعت من حوله عالماً من الاشباح والكائنات البدائية، ولقد حقق (نولدة) نضجاً فنياً متكاملاً في سلسلة من الصور المائية ذات التلقائية الاخاذة والتعبير البليغ وقد رسم اول صوره الدينية نابذاً فيها اخر اثار الانطباعية في فنه من اجل معالجة اكثر عشوائية للون والشكل معمقاً تأثيره العاطفي، كما انه رسم مناظر طبيعية مزاجية ركز فيها على ملامحها الاساسية بألوان مثيرة واشكال مبسطة، اذ يقول (نولدة) " انا اؤمن بالقمر والشمس، احس بتأيثرها واعتقد ان هناك ناراً متوهجة في احشاء الارض وانها تفعل فعلها فينا نحن البشر" ولو نظرنا الى اعماله نجده قد اختزل الشكل مقرباً اياه من المجرد واعتمد على المتضادات اللونية وانسيابية الفرشاة في صيانته للشكل فتصبح حركة الفرشاة والمواد مسيرة من خلال ذات حرة وانفعال مباشر فتكسب الاشكال سمة جمالية ذات ايقاع روحي، ويعد (نولدة) رائد المدرسة التعبيرية في الحنين الى الاسترخاء الروحي ومن بين اعماله بورتريت ذاتي يمثل ثورة شخصية، كما يعد (نولدة) من اشهر الرسامين الالمان الذين ساهموا في تطوير المدرسة التعبيرية فهو يمتاز بالحنين الى واحة الروح، وتميزت لوحاته بالالوان الصارخة المجردة من اي شيء، ان لوحته الاولى عندما كان في الثلاثين من عمره عبارة عن مجسمات ساخرة يظهر فيها تضارب الالوان الصارخة وقد كان من محبي الفن التعبيري وقد تميز بأحساسه الفريد من نوعه عند استخدامه للالوان فقد كان يرسم مناظر مختلفة من المدن ويبرزها باللون الازرق المشع كما تتميز لوحاته بطبيعتها الداخلية والمشاعر التي تثيرها، ومما يستحق ذكره بأن (نولده) قد لمع من بين سائر اسماء الفنانين التعبيريين كما انه ابرع من حمل الريشه التعبيرية في المانيا اضافة الى مدى الطاقة الانفعالية التي حملها بين جانحيه فقد بدأ انطباعياً، تحول بعدها سريعاً وظل لحوالي عام ضمن جماعة القنطرة الا انه سلك طريق اخر وسم فنه بالتفرد والعبقرية حتى بلغ ذروة الهيمنة الاسلوبية في عام 1907 وقد عالج مواضيع الطبيعة بريشة متوحشة خشنة قوية تحمل تحت كثافة لونها المأساوي المفجع روحاً شفافة وحساً شاعرياً رهيفاً وحقق بذلك الشعور الخالص وليس بالشكل ففي مواضيع الطبيعة نجد نفحة من نفحات الوجدان التعبيري لاستاذه العظيم (فان كوخ) وقد ظل مدفوعاً بالحماس الشديد لفنه.

فرانز مارك Frans mark

فنان ينتمي الى جماعة الفارس الازرق الذي نظر الى الطبيعة كلاً متداخلاً متماسكاً يشد بعضه بعضاً بقوة باطنية وبتعويضه الالوان والاشكال في مخيلته بتلك التي تغلف العالم المادي وحاول ان يعبر استعارة عن التيارات الخفية المنسابة في سياق عملية الخلق اذ اختار (مارك) صورة الحيوان رمزاً يحقيق الانسان العصري خلاله حساً بوحدة كونية مع قوى الطبيعة وهذا الانسجام هو ماسعى (مارك) الى جعله مرئياً في فنه فقد رسم الخيول والحيوانات بتظليلات اولية جريئة من الاحمر والاصفر والازرق وراح يرسم الامكانات التعبيرية للاسم التجريدي ويؤكد ان الكثير من الفن التعبيري قد نبع من رفض المادية والرغبة في طريقة ابسط للحياة يرافقها احساس عميق بالطبيعة اذ سعى الى حيونة الفن واختار الحيوان رمزاً اكثر ملاءمة مع الحالة المتناغمة للوجود في عالم بدائي، وان فن (فرانز مارك) يختلف في مظهره اختلافاً بيناً عن فن (كاندنسكي) الا انه يشبهه من حيث نزعته الروحانية، لقد كان اسلوبه مقتبساً الى حد ما من أسلوب المكعبيين لكنه أستخدم هذا الاسلوب لغاية أخرى هي النفاذ الى جوهر – أو روح - الاحياء والكائنات، والتعبير عن طبيعتها الكامنة اي " نمرية" النمر و " ذئبية " الذئب مع تطور الوسط الذي تعيش فيه هذه الاحياء ولكن ليس من وجهة نظر الرسام الذي يشاهد هذا الوسط من الخارج وانما على نحو مايراه ويشعر به الكائن الحي بوصفه جزءاً من وحدة الكون، وللفن من وجهة نظر (مارك) دور خاص في عالم خبر المسيحية ومادية القرن التاسع عشر ونأى عنهما معاً وقد اراد (مارك) " ان يخلق رموزاً تحل محلها في هيكل الدين الفكري في المستقبل " وقد استعمل الالوان لاغراض رمزية فالازرق في مفهوم (مارك) يعني لون الامل وهو رمز للعقل والرجولة، أما الاحمر فهو يرمز الى الاشتهاء والانوثة بمعنى أن الالوان أصبحت لها دلالات رمزية اضافة الى ماتحمله من قيم تعبيرية ولم يكتف (مارك) بذلك بل ترك عالم الانسان (المزيف) وانتقل الى عالم الحيوان يستلهمها مادة حية مندفعاً وراء براءة الحيوان وخلوه من التصنع وحريته المطلقة التي لم تتأثر بعوامل العرف وقيود القانون، ويؤكد (مارك) بأن اللوحة كون يحوي مجموعة من القوانين وهي تختلف عن الطبيعة، لان الطبيعة لا قانون لها ونحن بنباهتنا نحفل لها قوانينها الخاصة

كأننا قادرون على تحويلها الى طبيعة محددة وكلما كانت القوانين قاسية ازاحت جانباً وسائل الطبيعة التي لا تحقق شيئاً بالنسبة الى الفن، ويؤكد (مارك) بأنه ينظر الى القوانين الجديدة بكل توقٍ روحي ومعنوي ويحاول ان ينقل تجربته الى رفاقه البشر لأيمانه بوحدة الطبيعة ذاتها وهذا يرجع الى العلاقة المتينة بين التعبيرية الالمانية والتراث الرومانسي الالماني.

المدرسة البنائية Constructive School:

ارتبطت هذه المدرسة بمؤسسها (جان بياجية) احد اعلام علم النفس في القرن العشرين وهو صاحب نظرية تكون النشاط العقلي وبنائه والتي تتسم بالاصاله وسعة النسق الفكري وانتظامه وعمقه وضخامة حجم المعطيات الميدانية التي وظفتها ودقة معالجتها وتحليلها، ويمكن تحديد مبادىء هذه المدرسة بما يلي:

- اهمية البيولوجيا وضرورة الاعتماد عليها في حل المشكلات التقليدية للأبستمولوجيا، وفي هذا الصدد يحذر (بياجية) من مغبة التوظيف الآلي والسطحي لتلك المعطيات ونقلها الحرفي الى الميدان المعرفي، ويؤكد على القيمة العلمية لأيجاد حلقات وسيطة بين البيولوجيا ونظرية المعرفة، ويذهب الى ان سيكولوجية النمو والأبستمولوجيا المعرفية تعتبران نموذجاً صالحاً لهذه الحلقات.
- ان الافعال الخارجية شأنها شأن العمليات الداخلية (الذهنية) تتسم بالتنظيم المنطقي وان المنطق ذاته ينشأ على نحو ما من خلال اشكال التنظيم العفوي والتلقائي للأفعال خلافاً لما قاله (برجسون وجيمس) فأن النشاط الذهني هو نشاط عقلاني، أي انه يحتوي على بنية منطقية تحدد منطق التفكير ذاته.

وبالاعتماد على هذه المبادىء طرح (بياجيه) قضيتين اساسيتين هم النشاط الذهني: وهو افعال مادية وخارجية مستدخلة، وامكانية تفسير الافعال الخارجية الحسية، والعمليات العقلية: بأستخدام البنيات المنطقية، كما قام (بياجيه) بتحليل معمق للخلاف بين انصار " موضوعية المجتمع " (دور كهايم) و"مؤيدي الفرد " (تارد) والتباين في وجهات نظر البيولوجيين، وتوصل الى وضع وسيلة لحل مسألة العلاقة بين

الكل والاجزاء مشيراً الى ان عملاً كهذا يعد مدخلاً للأبستمولوجيا كعلم تلتقي فيه الطرائق الفلسفية والبيولوجية لدراسة الذكاء فالانماط المكتملة والممكنة لتوازن اية منظومة هي ائتلاف معقد لاجزائها وارتباطها بعضها ببعض بطريقة ما.

الصدقTruth :

الاختبار الذي يقيس ماوضع لأجله او يقيس السمة التي وضع لقياسها ولايقيس ظاهرة اخرى فأختبار الاستعداد المدرسي صادقاً اذا قاس الاستعداد المدرسي وغير صادق اذا وضع لقياس ظاهرة اخرى كما هو الحال بالنسبة للطلبة فأنه يعد صادقاً لمجموعة من الطلاب الذي وضع الاختبار لأجلهم وغير صادق اذا طبق على مجموعة اخرى من الطلاب وللصدق انواع:

1. الصدق الظاهري
2. صدق المحتوى
3. الصدق التجريبي
4. الصدق التنبؤي
5. الصدق التلازمي.

1 . **الصدق الظاهري**Exterior Truth:

اقل انواع الصدق اهمية اذ يقيس الاختبار ظاهرياً بدلاً من ان يقيسه بالفعل وذلك بفحص محتويات الاختبار والتأكد من فقراته وكيفية صياغتها ودقتها وسلامتها تم مقارنة ذلك مع السمة المراد قياسها فأذا اقترب الاثنان كان الاختبار صادقاً. ويعتمد الصدق الظاهري على عدد من الخبراء في تحديد صدق الاختبار بالاعتماد على النسبة المئوية ويمكن استخدام مربع كاي لأستخراج صدق الاختبار.

2. **صدق المحتوى**Truth of content:

من اكثر انواع الصدق ملائمة مع الاختبارات التحصيلية ونقصد به فحص مضمون او محتوى الاختبار فحصاً دقيقاً لنحدد اذا كان يشتمل على عينة لميدان الموضوع الدراسي الذي نريد قياسه ونعني بذلك ان نحلل الموضوع الذي نريد قياسه تحليلاً دقيقاً لتحديد مجالاته، ويعتمد صدق المحتوى على تقديرات الحكام والخبراء

المختصين في هذا المجال لكي نحصل على مؤشرات صادقة، وبما انه يعتمد على تقديرات الحكام فأنه سيكون عرضة لاخطاء التقدير والتلافي وبذلك يمكن الاعتماد على زيادة عدد الحكام للكشف عن مدى الاتفاق في تقديراتهم.

3. **الصدق التجريبي** Experimental Truth:

من اهم انواع الصدق يقيس مدى نجاح الاختبار في قياس الوقائع التجريبية ويعطي مؤشرات احصائية بين مقدار الارتباط وبين الصدق التجريبي وبين المحك المستخدم، وبما ان الصدق هو الاختبار الذي يقيس السمة التي وضع من اجلها، فأننا نجد توفر الادلة التجريبية والعملية ويجب ان نستعين بمحك معين وهو عبارة عن عامل مستقل عن الاختبار وهكذا فالصدق التجريبي يعتمد على صدق المحك ويتطلب ذلك اختيار المحك على درجة عالية في الصدق تقارن به الدرجات التجريبية للاختبار.

4. **الصدق التنبؤي** Forsee Truth:

قدرة الاختبار وفاعليته في التنبؤ بنتيجة معينة في المستقبل ويتم ذلك بمقارنة درجات الطلبة في الاختبار ودرجاتهم في اختبار آخر، وهذا الاختبار يسمى بـ(الميزان) او المحكاة ومثال ذلك نأخذ اختبار(الاستعداد القرائي) لمعرفة صدق الاختبار على التنبؤ، اذ اعطي للطلبة اختبار الاستعداد القرائي في بدأ السنة الدراسية وحصل كل طالب على درجة في هذا الاختبار ثم اعطي للطلبة اختبار تحصيلي اخر عن موضوع القراءة في نهاية السنة وحصل كل منهم على درجة فأذا كان معامل الارتباط بين درجات الاختبارين عالي فأن ذلك دل على قدرة الاختبار على التنبؤ، وفي اغلب الاحيان يكون معامل الارتباط واطىء لاننا نجمع البيانات بعد اجراء الاختبار بفترة زمنية أي في المستقبل وقد يحدث تغيير على افراد العينة وهذا النوع من الصدق يعتمد على المعلومات وقد تكون درجات او تقديرات في حين ان المحكاة تعد مؤشرات التنبؤ.

5. **الصدق التلازمي:**

هو الكشف عن العلاقة بين الاختبار الذي نريد ان نقيس صدقه وبين مؤشرات المحك التي حصل عليها في نفس الوقت تقريباً مثلاً نعطي اختبار لمجموعة من الطلبة تتوفر لدينا معلومات عنهم، اما المحك فأنه يعطي معلومات اخرى جمعت بالصدفه في

نفس وقت اجراء الاختبار، ويستخدم الصدق التلازمي في بعض الاحيان لتلافي مشكلات الصدق التنبؤي الذي يستمر فترات طويلة.

فردينان ليجيه Ferdenand leger

رسام فرنسي امتازت رسوماته بالميكانيكية اذ كانت مفككة والوانه زاهية وبراقة، و(ليجيه) يصف دور اللون في الحياة عموماً وفي الرسم خاصة حيث يقول ان وجود الانسان (لا يمكن تصوره بدون وجود الالوان، ان وظيفتها ليست مجرد للديكور او الزينة و لكنها ايضاً ذات قيمة سيكلوجية و اجتماعية لا يمكن انكارها خاصةً عندما يتم ربطها بالضوء) و يقول في ايضاح للقيم التكاملية للالوان في اللوحة (لكي نتوصل الى بناء بواسطة اللون الضروري من وجهة نظر القيمة لانها في النهاية هي الشيء المهم، يجب ان يحدث توازن بين درجتين لونيتين بحيث تحايد احدهما الاخرى) وهو ما يبين الدور الذي لعبه اللون في اللوحة البنائية في ما بعد التكعيبية وصولاً الى اللون = شكل = صورة = فكرة اذ تحتل المساحات اللونية (اللاموضوعية) الجزء الاكبر من مساحة اللوحة التي سعى (ليجيه) من خلالها لتكوين شكلاً تصويرياً قائماً على اللون وحاول به (ليجيه) ان يدق جرس الانذار للخطر الداهم المحيط بالانسان حيث تمثل اللوحة احتسابه المبكر للدور الذي ستلعبه الالة في الحياة المعاصرة وهو الذي ابهره بريق الشمس على المعدن الابيض لبطانة المدفع مما دفعه لادخال الالة مع الانسان كعنصرين مكونين للحياة الجديدة التي انشأها الانسان من الحديد و الاسمنت والتي حاول (ليجيه) ان يجعلها اكثر بهجةً بالوانه الوحشية الصفائية المشرقة اذ تمثل نتاجاته ادانة الفنان للمادية التي تحاصر الانسان من خلال (الالة، البناء) الذي لا يبقي للانسان الا استخدام الوسيلة (السلم) صعوداً و نزولاً بهيئة الدمية الالية التي تسعى نحو الحاجة المادية، واذ يشكل تصاعد البناء وانطلاقه مع وجود الانسان على السلم في نتاجات (ليجيه) رمزاً لحركة الحياة المعاصرة الجدلية و ديمومتها، اذ استخدم (ليجيه) عناصر طبيعية مجردة تجريداً هندسياً بحيث تقتصر الصورة على كونها تجليات الاختلاف للاجزاء جدلاً مع (هيغل).

الفراغ Space :

هو المكان الخالي من الرسم ولكنه لا يخلو من معنى ان اطار الصورة هو الذي يعمل على إظهار حدود الفراغ سواء كان امامياً او خلفياً او علوياً بالنسبة للموضوع الذي تشمله اللوحة ومن الاخطاء التي يقع فيها الفنان انه قد يترك فراغاً كبيراً لا يحمل معنى او لا يترك فراغاً كان من الضروري ايجاده ومن مميزات الفراغ في اللوحة انه يعطينا احساس بالعمق (البعد الثالث) لان اللوحة اساساً هي متكونة من بعدين طول وعرض (فأن وجود التظليل مع الفراغ يكون العمق الوهمي وبذلك نستطيع التعرف على الشكل الاقرب الذي يكون على ارضية اللوحة في الامام وذلك الشكل الابعد في اللوحة مع استخدام صحيح لتوزيع الكتل وتنسيق سقوط الضوء على هذه الكتل والاجسام فكل جسم داخل اللوحة وفي الفراغ له معنى في رؤية الفنان ويختلف بأ ختلاف تكويناتها وضمن النسب الفراغية بين الكتل وهذه النسب الجمالية تعتمد في كثير من الاحيان على حدسية الفنان دون اللجوء الى قياسات رياضية) وان اللون في الفراغ مهم فحينما نلون المساحات والاحجام فهذه عملية للتأثير على المشاهد عاطفياً وجمالياً وموضوعياً فهي مرتبطة بالطبيعة لان الطبيعة لا تخلو من اللون فكل فراغ وكل جسم يحيط بنا هو ملون بحكم الطبيعة واللون يعطي صفات ومعان معينة، لذا فنحن نرى الشعوب وتعلقها بالالوان حسب نفسيتهم والبيئة التي نشأاوا فيها، فمن خلال البيئة ينشأ اللون القريب الى نفسيتهم فنحن نرى مثلاً ان المناطق الشمالية تميل الى الالوان الزاهية وذلك بحكم طبيعة المنطقة وجمالها وبعكس ذلك في المناطق الصحراوية حيث تميل الى الالوان الحيادية كاللون الرمادي والاصفر والابيض ولما كان اللون عاملاً لتغليف الفضاء فهو من عمل الطبيعة فأن كل عمل لوني يعطينا شعور بالفرح والحزن (فاللون هو الواسطة لتغليف مظاهر الطبيعة التي تكون على صلة بها).

الخامة او الملمس Texture :

وهو المظهر الخارجي للاجسام الطبيعة والصناعية وتعني به الصفات الواضحة الخارجية التي تقع تحت عيوننا التي يمكن رؤيتها او لمسها باليد وهناك اجسام قريبة يمكن لمسها تتكون من بعدين او ثلاثة ابعاد واجسام بعيدة ممكن رؤيتها وتقدير

ملمسها بالعين حسب الخبرة من الرؤية والمشاهدة، وان للملمس انواعاً منه العاكس للضوء او ناعم التكوين او خشن يمتص الاشعة او شفاف مثل الزجاج ولكل نوع صفات مادية واضحة وعن طريقها نميز الرؤية والملمس وممكن من خلال هذه الاختلافات ان نغير حالة المواد الخام من ملمس طبيعي الى ملمس جديد يخدم اغراضنا الفنية والصناعية، وبهذا فقد حولنا المادة الخام غير النافعة الى مادة نافعة ومتعاونة مع الخامات الاخرى لاظهار ملمس جمالي ذي وظيفة جمالية وموضوعية حيث تتفق مع العصر الذي نعيش فيه، وكل مادة لها ادواتها والآتها في التطوير واللمسات التي تساعدنا على تطوير هذه المواد، اولاً علينا معرفة التعامل مع هذه المادة والجو والمكان الذي سيتم فيه العملية الفنية وكيفية تسليط الضوء على الجسم واختيار خلفية مناسبة وبالطبع حسب رؤية الفنان وخبرته واسلوبه في معالجة الالوان مع الملمس ومع الضوء الساقط عليه وان الخبرة والعلم والمعرفة لا تكفي بل حساسية الفنان في استخدام المادة الخام ورؤيته الابداعية مهما كانت المدرسة او الاتجاه الذي ينتمي اليه العمل الفني، (واللون عنصر ملازم للملمس فأن كل ظاهرة بالطبيعة لها لون فاللون رمز للملمس وهذه العملية تتوقف على طبيعة لون وبناء الملمس وما يشعه الملمس من درجات ضوئية ملونة وكيفية رؤية هذه الالوان الملمسية بشكل يرضي رغباتنا النفسية والعاطفية) ان رؤية الفنان في الملمس تتحدد في نوعية المادة الخام المراد استخدامها في العمل الفني لخدمة هدف وفكرة ومضمون العمل الفني، فالملمس هو التعبير عن القيم، والخصائص السطحية للأشياء، والمواد المختلفة، والذي يمكن إدراكه والإحساس به من خلال حاسة اللمس (Touch) أو الإدراك البصريVisual Perception و بهما معاً، وفي مجال الفنون التشكيلية الثلاثية الأبعاد كما في فنون العمارة، وفنون النحت على الخامات المتعددة (من الطين أو الخشب أو الجص أو البرونز أو الحجر أو الرخام... وغيرها) فإنه عادة يرتبط بحاسة اللمس لإعطاء الإحساس المختلف في أوجه المتعددة للمجسم المنحوت، أما في الفنون الثنائية الأبعاد (من رسوم التصميم أو الرسم الزيتي أو الرسم التشكيلي بأقلام الرصاص أو الفحم أو الأحبار... ونحوه).

الوحدة Unity **:**

الوحدة في العمل الفني هو نظام خاص من العلاقات الفنية من الألوان، والخطوط، والأشكال وغيره التي تعمل على ترابط، وتماسك سواء المكونات العامة أو الأجزاء التفصيلية في العمل الفني على نحو متسق، ومتحد، ومنسجم، ومتآلف ضمن منظومة واحدة، والوحدة تعد أحد الأسس الأساسية في التكوين أو التصميم، وتحقيقها في أي عمل فني يعد أحد المتطلبات الرئيسية لإنجاحه من الناحية الجمالية، وكما أنها تمنحنا الإحساس بالكمال فيه، وان التخطيط لاي تنظيم عليه ان يبدأ بأسلوب ينشأ عن (وحدة) وقد يكون مبنياً على الطول واللون والموضوع والعرض الخ، (وعليه يكون التنظيم لمجموعة من العناصر الفنية داخل حدود اطار العمل الفني فمثلاً درجة التباين في لون الوحدات البصرية يلعب دوراً في تحديد مدى التقارب الواجب بين الوحدات وان كان التقارب هو احد سبل تجميع الوحدات البصرية المتعددة لينشأ عنها (كل)، وان الوحدة قد تتحقق ايضاً من خلال الاحساس بأنتماء Belonging بعض الاجزاء الى بعضها او تبعة بعض العناصر عن طريق التماثل)، اما وحدة الفكرة فالفكرة قوى ذاتية تعمل على اندفاعها خارج الفنان فتجعله وسيطاً لتفاعلها مع المادة والفكرة السليمة وحدة لا تقبل ان تتجزأ او الفكرة المتكاملة هي التي تحرك الفنان ليعبر عنها بأسلوبه ورؤيته الفنية نحو العمل الفني.

التوازن : Balance

وهو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة، وهو من الخصائص الاساسية التي تلعب دوراً في تقييم العمل الفني والاحساس براحة نفسية حين النظر اليه، وقد يكون التوازن محورياً Axial balance ويعني ذلك ان تتواجد قوى متماثلة في كلا جانبي الصورة فهو بذلك توازن سميتري، وقد يكون (التماثل في شكل الجانبين الايمن والايسر معاً او العلوي والسفلي معاً مع اختلاف في اللون بذلك توازن غير سيمتري) فالتوازن مطلوب في الصورة التشكيلية و المسرحية ايضاً مثلاً في توزيع الاثاث وتوزيع الشخصيات على خشبة المسرح فلو قسمنا الخشبة الى قسمين متساوين بخط وهمي فسوف يتحقق التوازن اما عن طريق توازن سيمتري وهو (التماثل) أي ان توزع العناصر البشرية او الاثاث توزيعاً عادلاً في كلا الجانبين ويكون البعد متساوياً من الخط

الوهمي في المنتصف وهذا يكون في المناظر الكلاسيكية، اما التوازن الغير سيمتري وهو الحالة التي يكون فيها ثقل او عدد الاشخاص في احد الجانبين موازناً لعددهم او ثقلهم في الجانب الاخر غير ان التوازن يتحقق بمجرد تحديد اماكن وقوف كل من الفريقين، وان حالة التوازن في سطح اللوحة تتوقف على المنظور مركز الاجسام من التوازن في وسط اللوحة اما الاعلى او الاسفل فلكل توازن مدلوله الفني.

الايقاع: Rhythm

ونعني بالايقاع في الصورة تكرار الكتل او المساحات مكونة (وحدات) قد تكون متماثلة تماماً او مختلفة متقاربة او متباعدة ويقع بين كل وحدة واخرى مسافات تعرف بالفترات Inter rais وهكذا نرى للايقاع عنصرين اساسين يتبادلان احدهما بعد الاخر على دفعات تتكرر كثيراً او قليلاً وهذان العنصران هما:-

1- **الوحدات**: وهي العنصر الايجابي.

2- **الفترات**: وهي العنصر السلبي.

وبدون هذين العنصرين لا يمكن ان نتخيل ايقاعاً سواء كنا بصدد فنون فراغية كالتصوير والنحت او الفنون الزمنية مثل الموسيقى والرقص والايقاع مهما كان شكله في الصورة لا بد ان يكون احد هذه الانواع ومنها الايقاع الرتيب وهو الذي تتشابه فيه كل من الوحدات والفترات تشابهاً تاماً من جميع الاوجه كالشكل والحجم والموقع بأستثناء اللون اذ تختلف فيه الالوان، وتتشابه فيه الأشكال، والأحجام، والكتل في جميع أوجهها، وأوضاعها، وتتكرر على نحو آلي طبق بعضها البعض، مما يؤدي هذا التطابق التام، والمنتظم إلى الشعور بالملل، والرتابة في التصميم أو التكوين العام، اما الايقاع غير الرتيب فهو الذي تتشابه فيه جميع الوحدات مع بعضها كما تتشابه فيه جميع الفترات مع بعضها ولكن تختلف الوحدات عن الفترات شكلاً او حجماً او لوناً اما الايقاع الحر فهو الذي يختلف فيه شكل الوحدات عن بعضها اختلافاً تاماً كما تختلف فيه الفترات عن بعضها اختلافاً تاماً ويكون اما ايقاعاً حراً يحكمه ادراك عقلي، واما ان يكون ايقاعاً حراً عشوائياً ويكون ترتيب الفترات او الوحدات ترتيباً عشوائياً دون ربط ودراسة، اما الايقاع المتناقض فيكون اما تناقض حجم الوحدات مع ثبات حجم الفترات او تناقض حجم

الفترات مع ثبات حجم الوحدات او تناقض حجم الفترات والوحدات تناقضا تدريجياً ويشد عناصره الفنية ، والإيقاع مصطلح يقصد به تردد الحركة أو الكتل أو المساحات أو الألوان بصورة منتظمة غير آلية بحيث تجمع بين الوحدة ، والترتيب ، والتغير على نحو متماثل أو مختلف أو متقارب أو متباعد بحيث يفصل بين كل وحدة ، وأخرى مسافات تعرف بالفترات (الفواصل) ، ويعتبر الإيقاع أحد العناصر الأساسية في التصميم (التكوين) الذي يجعل عين المشاهد تتنقل (تتحرك) بطريقة موقعة ، ومكررة سواء على الخطوط أو الأشكال أو الألوان وغيرها من العناصر الموجودة في العمل الفني .

التدرج والتباين Gradient and Contrast:

التدرج Gradation هو الحالة التي يرتبط فيها طرفان متباينان بدرجات متوسطة ، فأذا جمعت الصورة بين مساحتين احدهما بيضاء والاخرى سوداء فهما طرفان متباينان واذا ربط بينهما بدرجات مادية متوسطة تبدأ برمادي قاتم ثم افتح فأن هذه الدرجات قد ربطت بين طرفين متباينين ، والتدرج يعبر عن حركة متطورة في انتظام اذ ترتبط الحركة بالحياة ، لذلك يتعاطف الانسان مع التدرج ويعتبره اداة للتعبير الفني في الفنون التشكيلية والمسرحية والموسيقية والسينمائية والتدرج قد يكون بطيئاً أي واسع المدى او سريعاً وكلما زادت سرعته اقترب الى التباين والتدرج الواسع المدى يبعث الاحساس بالراحة والهدوء وفي الرسم والتصوير يكون للتدرج في الالوان تأثير قوى في اظهار استدارة الاجسام الكروية والاسطوانية وقوة في التعبير عن العمق والبعد الثالث فيها ، اما التباين فهو الجمع بين طرفي نقيض وهو الانتقال المفاجئ السريع من حاله الى عكسها ، من الرتابة الى الاثارة فهو يعاون على جذب الانتباه ، حيث ان التدرج والتباين يكون في اللون والحجم والمساحات والشكل واتجاه الخطوط والملمس.

التنويع Variety :

هو شئ مضاد للتماثل بل هو الاكثار من اصناف العناصر المرئية واختلاف صفاتها ويجب ان يكون بقدر يكفل لنا ان نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار او تماثل الوحدات البصرية ودون ان يؤثر ذلك في وحدة الشكل وقد يكون اختلافاً في

اللون وفي الشكل وفي الملمس او الاتجاه او الحجم او على هيئاه تباين بين لون واخر او في سمك الخطوط وغيرها.

راول دوفي RAOUL DUFY

رسام انطباعي تميز فنه بالرشاقة والسهولة وكان هذا بمثابة انتصار له فقد رسم مشاهد طبيعية واعتنى بالاشكال الهندسية وكانت صوره تحتوي على جميع الالوان بلا استثناء وامتاز بأختيار اللون المناسب في المكان المناسب، ولقد تأثر برسوم الفنان (ماتيس)، الا أن اسلوبه كان متفرداً لا يشاركه احد في اسلوبه وقد أكد على الرسوم الطبيعية والمناظر الخارجية وكان يعبر عما يحس به بفوريه وبنوع من الحدة الملتهفة وترجم ذلك من خلال استخدامه للون ونرى هذا في لوحته (خماسية الكمان الاحمر 1908) فقد اخذ مشهداً طبيعياً من الحياة الاعتيادية الا وهو عزف لفرقة موسيقية على خشبة المسرح فقد تم توزيع الموسيقين كلاً حسب مكانه وألته (الكمان) بيديه والجمهور جالس وهو يستمع الى العزف الموسيقي و كأنه عرض حقيقي، وامتاز تخطيط (دوفي) بالخفة والشكل الهندسي والوانه حادة النغمة الا أنها لم تكن استفزازية بل تنم عن الرقة والفرح ويطلق الاشخاص والاشياء من عزلتها ويدمجها بما حولها وكان ابداعه يتسم بحرية متناهية وحماس مندفع نحو الموضوع المختار فقد كانت صورته هذه اشبه بصورة مسرحية من حيث توزيع الموسيقين (الممثلين) واستخدام المنظور المسرحي وتوزيع الاثاث بتناسق كلاً حسب مكانه وفق الخطة المرسومة مسبقاً واستخدام الاضاءة للكشف عن ملامح الممثلين والجمهور.

لوحة المقهى الليلي Night Club Portrait

لوحة رسمها (فان كوخ) وحاول ان يعبر عن دواخله وانفعالاته مما يؤكد ذلك قوله (جربت ان اعبر عن انفعالات الانسان المريعة بتصوير المقهى مكاناً يقود المرء الى تحطيم نفسه فيه يسلب لبه فيقدم على ارتكاب الجريمة)، فقد كانت هذه الصورة الصراع داخل نفسية الفنان ويأسه من حياته فهي غرفة انتظار مشبعة بأبخرة الدخان والسكائر الخانقة وهذا يدل على ان الفنان عندما رسم هذه اللوحة كان في حالة ذهنية متوترة ومتعبة فقد نقلت لنا الصورة العواطف التي تختلج في نفسية الفنان كما ان وجود الجدران داخل اللوحة يدل على احساسه بالاختناق والضيق والوحدة وعلى

الرغم من ذلك فهي متكاملة من حيث عناصر التكوين فأستخدام اللون والاضاءة والمنظور والاثاث الذي وضع في اللوحة فكل هذه العناصر تجعل منها مشهداً مسرحياً فالفضاء واستخداماته شبيه بالفضاء المسرحي وتوزيع الاثاث في الصورة حسب قواعد النسب والتناسب يؤكد اننا على خشبة المسرح وتم الرسم حسب القواعد المنظور المستخدم في المسرح واستخداماته للتظليل والاضاءة واللون وتعبيرات وجوه الشخصيات الموجودة في الصورة تؤكد انها صورة مسرحية.

نظرية التعلم الاجتماعي Social Learning Theory

تقوم هذه النظرية على ملاحظة سلوك الفرد في عملية التفاعل الاجتماعي وتؤكد على دور التدعيم والمحاكاة والتقليد في اكتساب وتعديل الانماط السلوكية كما تؤكد على دور الثواب والعقاب كأسلوب من اساليب التعلم الاجتماعي في تنمية الشخصية وسماتها التي عدها (البرت باندورا) كنتاج التفاعل المتبادل بين ثلاثة عوامل هي: المثيرات الاجتماعية، السلوك الانساني، والعمليات العقلية، اذ كانت المحاولة الأولى في هذا الاتجاه تلك التي صاغها(ميللر ودولارد) وهما من أعلام المدرسة السلوكية الحديثة في كتابهما الشهير (التعلم الاجتماعي والمحاكاة) الذي صدر عام 1941م وفيه حاولا التوفيق بين مبادئ السلوكية ومبادئ التحليل النفسي، ولكن يرجع الفضل في تبلور هذا الاتجاه إلى (آلبرت باندورا وريتشارد والترز) في كتابهما الشهير الذي صدر عام 1962 م وعنوانه (التعلم الاجتماعي ونمو الشخصية)، ثم كتاب (نظرية التعلم الاجتماعي) لـ(بندورا Bandura) الذي صدر عام1977 م، ويركز هذا الاتجاه على أن المتعلمين غير متأثرين بعوامل داخلية أو مثيرات بيئية أيضاً، فيحدث التعلم وفق هذه النظرية من التفاعل بين العوامل الشخصية والعوامل البيئية، وتؤكد النظرية على أن البيئات التي يتفاعل معها المتعلمين ليست عشوائية ولكن يتم اختيارها ويتم تغييرها من خلال سلوك الأفراد، وهذا الاتجاه في التعلم يوفر تفسيراً مفيداً عن كيفية حدوث التعلم بالملاحظة وكيف يتم تنظيم الأفراد لأنفسهم من خلال سلوكهم، وفي التعليم الاجتماعي يتم استخدام كل من التعزيز الخارجي External Reinforcementوالتفسير المعرفي الداخلي للتعلم Internal Cognitive Exploration للتعرف على كيفية حدوث التعلم من الآخرين، فالأفراد كائنات اجتماعية، ومن

خلال ملاحظة الفرد لعالمه الاجتماعي والتفسير المعرفي لهذا العالم ومن خلال الثواب والعقاب لأستجاباته لهذا العالم يتم تعلم المعلومات العديدة والمعقدة وكذلك المهارات والأداءات المختلفة.

مدرسة الارتباط Conguncution School:

تهتم بدراسة الشخصية وسلوكياتها من ناحية ارتباطها بمواقفها السابقة والمكتسبة حالياً ويعد (ثورندايك) رائد هذه المدرسة، اذ يؤكد على انتمائه الارتباطي ويرفض ان يوصف بالسلوكي الا ان مواقفه في ميادين علم النفس المختلفة التي اشتغل فيها تعرض ادعاءه وتجعل منه رائداً من رواد السلوكية فتحليل الوضعية التجريبية التي قدمها (ثورندايك) يبرز اثر التصور الذي كان سائداً انذاك حول العلاقة المباشرة بين الفكر واللغة والتي تتمثل في ان التفكير الداخلي يكون مرفوقاً بتغيرات في اقسام الجهاز الكلامي لايعيها الفرد ذاته ولايدركها الاخر، وامام هذه الحقيقة تحاول وضعية (ثورندايك) ان تجيب على سؤال عما اذا كان بالأمكان زيادة حساسية الاخرين بهذه التغيرات كي ما يصبح بمقدورهم ادراك تلك الحركات الكلامية الدقيقة ومعرفة الافكار التي تقابلها، وقد اعتمد (ثورندايك) في محاولته هذه على تكوين الميل الى التخمين او الحزر عن طريق التعزيز وامكانية زيادة شدة الحساسية تدريجياً مع الاستمرار في التجربة وتكرار المحاولات الناجحة. ومما يلاحظ بشأن هذه الوضعية هو غياب الوعي فيها واهتمامها بالمنبهات المتمثلة في التغيرات التي تطرأ على وجه المجرب اثناء عملية التفكير، اضافة الى تأكيدها على دور التعزيز كعامل حاسم في اكتساب الخبرة الحياتية، ويعرف (ثورندايك) الارتباطية بأنها " المذهب القائل بأن كل العمليات العقلية تتألف من توظيف الارتباطات الموروثة والمكتسبة بين المواقف والاستجابات".

المدرسة الاجرائية Procedural School:

وهي المدرسة التي ارتبطت في ابحاث واعمال عالم النفس (سكنر) اذ تعد المدرسة الاجرائية شكل اخر من اشكال نظرية التعلم السلوكية، ولما كانت هذه المدرسة نسقاً منتظماً لأبحاث علم النفس فأنه يشار اليها بأسم التحليل التجريبي للسلوك، ويطلق على اللذين يقومون بهذا السلوك اسم محللي السلوك، وتعتبر المدرسة

الاجرائية السلوك موضوعها الاساس لان السلوك جانب اساسي من جوانب الحياة الانسانية، وبحسب اصحاب هذه المدرسة فأن السلوك الاجرائي هو من يؤثر في البيئة ويترتب عليه تغير في العالم بل انه يغير في البيئة ذاتها بطريقة او بأخرى.

كيرت ليفين Kert Lifeen:

وهو العالم الامريكي الذي اسس مدرسة الجشطالت اذ انطلق من ارضية مشتركة مع الجشطالتيين فقد عاب على علم النفس آنذاك نظرته الى النفس او السلوك بأعتبارهما حصيلة اتحاد عدد من المركبات الجزئية وارتباط مجموعة من العناصر البسيطة واهماله موضوع الحاجات والدوافع المحركة للشخصية ووجد ان خطأ النظريات السيكولوجية يكمن في انها بنيت على اساس ان الجزء يسبق الكل ويحدد خصائصه، ومنه فأن اصلاح هذا العلم يستدعي في رأيه تصحيح هذا الخطأ والاعتماد على مبدأ ان الكل هو الذي يحدد الجزء وان الجزء يتبع الكل، كما يستدعي الاهتمام بالدوافع التي يتوقف على معرفتها تفسير السلوك.

اسرة فنان Family of Artist

لوحة لـ (هنري ماتيس) رسمها في عام 1911 م فقد رسم الاشخاص بألوان بسيطة مسطحة وخلفية مزركشة ومزينة بنقوش وخطوط تكوين الاشكال الرئيسية بحساب هندسي دقيق وقد استخدم الوسائل الشكلية للتعبير عن مزاحية ذات تناغم بهيج والاشكال الفنية المرسومة مترابطة مع بعضها فكل شكل له علاقة بالشكل الاخر وقد اولى (ماتيس) انبساطية الصورة جل اهتمامه وتصف الاشكال المستطيلة الفراغات الموجودة في اللوحة ويمتد اللون فوق الصورة كلها موحداً الاعلى بالاسفل والخلف بالامام فقد حقق (ماتيس) هذا التآلف في الصورة بين السطح والفضاء، فهذه اللوحة البسيطة استطاعت ان تنقل لنا لغة صورية معبرة يمكن نقلها بكل ما بها من اشخاص واثاث وزركشة الى المسرح، فهي صورة مسرحية من حيث الفضاء وتوزيع الاثاث وتوزيع الاشخاص في الصورة وهم يمارسون لعبة الشطرنج حسب نسب مدروسة ومتفق عليها مسبقاً وحتى استخدام المنظور والاضاءة والتظليل بدقة متناهية.

العِلْمُ Sience:

بالمفهوم الشامل للكلمة، هو كل نوع من المعارف أو التطبيقات وهو مجموع مسائل وأصول كليّة تدور حول موضوع أو ظاهرة محددة وتعالج بمنهج معين وينتهي إلى النظريات والقوانين، ويعرف أيضاً بأنه "الإعتقاد الجازم المطابق للواقع وحصول صورة الشيء في العقل" اذ نقول أن "العلم هو مبدأ المعرفة، وعكسه الجَهْلُ" أو "إدراك الشيء على ما هو عليه إدراكًا جازمًا" اذ يشمل هذا المصطلح، في إستعماله العام أو التاريخي، مجالات متنوعة للمعرفة، ذات مناهج مختلفة مثل الدين (علوم الدين) والموسيقى (علم الموسيقى) والفلك (علم الفلك) والنحو (علم النحو).. و بتعريف أكثر تحديدًا، العِلْمُ هو منظومة من المعارف المتناسقة التي يعتمد في تحصيلها على المنهج العلمي دون سواه، أو مجموعة المفاهيم المترابطة التي نبحث عنها ونتوصل إليها بواسطة هذه الطريقة، وعبر التاريخ إنفصل مفهوم العِلم تدريجياً عن مفهوم الفلسفة، التي تعتمد أساساً على التفكير والتأمل والتدبر في الكون والوجود عن طريق العقل، ليتميز في منهجه بإتخاذ الملاحظة و التجربة والقياسات الكمية والبراهين الرياضية وسيلة لدراسة الطبيعة، وصياغة فرضيات وتأسيس قوانين ونظريات لوصفها، ويتطابق ظهور العِلم مع نشأة الإنسانية، وقد شهد خلال تاريخه سلسلة من الثورات والتطورات خلال العديد من الحقبات، لعل أبرزها تلك التي تلت الحرب العالمية الثانية، مما جعل العلم ينقسم لعدة فروع أو عُلُوم، تصنف العلوم حسب العديد من المعايير. فهي تتميز بأهدافها و مناهجها و المواضيع التي تدرسها، و للعلم ثلاثة تعريفات:

1. العلم هو المادة المعرفية وهو التعريف التقليدي للعلم، له عدة مساوئ منها عدم القدرة على توظيف العلم في الحياة اليومية والجمود، ويستخدم في طرق تدريسها التلقين.
2. العلم هو الطريقة التي تم التوصل بها للمواد المعرفية وهي تناقش طرق العلم (يتضمن الطرق والأساليب والوسائل التي يتبعها العلماء في التوصل إلى نتائج العلم).
3. العلم هو عبارة عن المادة و الطريقة.

دان فلافين Dan Flafeen:

من النحاتين الاعتداليين كانو مهتمين وإلى أقصى حد في إنشاء الأشياء ثلاثية الأبعاد، وإن عملهم يمثّل ملامح أسلوبية مشتركة، فإن (الطموح الذي تقاسموه كان هو تكوين أعمال ذات بداهة قصوى حيث أن الكل هو أكثر أهمية من الأجزاء، وحيث أن التركيب المنطقي قد توقف من أجل ترتيب نظام بسيط، اذ أنتج (دان فلافين) في عام 1964 (تصميماً إعتدالياً، عرف بإسم نصب تذكاري لـ(ف. تاتلين) وهو من مادة النيون، وكان تجميعاً من أنابيب النيون والتي لم تكن منحنية ولا متركبة بأي طريقة من قبل الفنان ولم تظهر لتشير إلى أي شيء، إنها موجودة فحسب)، وحين إعتمد (فلافين) على منتجات المصانع، لم يكن يحتاج أن يكتشف مواصفات فنية أو تقنية، توضع له من قبل الآخرين، وإنما كان هدفه الرئيسي هو تصميم نتاجات تنأى بالفكرة المدُرَكة إلى مستوى من الخصوصية غير المحسوبة أو المتوقعة، لتثبيت دلالة المادة وفق عملية نسق لهيكلية الدال، بحثاً عن المحجوب والثاوي واللامرئي، ولذلك كان (فلافين) يدرك جيداً طريقة البحث في مديات التنظيم المرئي لعناصر التصميم، إدراكاً يخبو ضمن إشكالية التواصل، وإستيعاب حالة الوعي، في تناول الأشكال والأفكار ضمن حيز النحت أو ما يمت له بصلة من البنى المجاورة له، ومن هنا كان (فلافين) يأتي بمثبتات الضوء الجاهزة، ويختار أنبوب مضيء كوحدة أساسية للتصميم، مع قليل من الإضاءة واللون والفضاء، ومواد التلسكوبات ذات اللون الأصفر، ويقدم أعماله التصميمية المضيئة بشكل ساكن وهي معلقة على الجدران وبطريقة عمودية، أنه (مهتم بمقولة اللاتصوّر، وفي التخلص من الأرضية الصورية في التصميم النحتي، ووجّه نفسه إلى فكرة – الكل ذات الإكتفاء الذاتي – أي الأشياء المتكاملة من نفسها، وقد رغب أن يصمم أشياء بدون أجزاء منفصلة ليتجنب التقسيم).

روبرت موريس Robert Moris

من النحاتين الاعتداليين تتميز تصميمات (موريس) بنزعة هندسية واضحة، كما نلاحظ ذلك في معظم أعماله، ومنها تصميم يمثل عمود من الخشب الرقائقي

المصنوع من طبقات مغرّاة، إرتفاعه ثمانية أقدام، وفي عام 1965 عرض (موريس) تصميمه المعنون (ناين- L – بيم) وهو (يمثل تشكيل هندسي على شكل حرفـL ، واقف، وآخر يمثّل شكل حرف الـ L نفسه لكنه مقلوب بجانب الأول، وقد بني وفق مبدأ التطابق، رغم أنه يمثّل أشكالاً مختلفة ظاهرياً)، وإن تصميمات (موريس) تمارس تطابقية معرفية لمفهوم (الكل المكتفي ذاتياً) مع حركية التشكيل المعتمد للخامات الداخلة في التصميم، بحيث يغدو إدراك الدلالات الجمالية، حالة متقدمة من مستوى الوعي للمعنى الاستثائي، ذلك المعنى الذي يترادف مع صيرورة البحث عن جدوى حقيقية لكل أنوع التعبير، التي تعتمد في إخراج التصميم النحتي وطريقة عرضه، والإحتمالات التي قد تعترض المتلقي، من خلال الصدمة وما يترشح عن لامألوفية العرض والإخراج الفني، وخلخلة الأسس والعناصر وإكتشاف مقاربات تحليلة تنفذ إلى دائرة الكشف عن مهمة الإتصال بين وظيفية التصميم النحتي ومفاهيمه الجمالية، و لقد أكد كل من (جاد و موريس) بأن التصميم يجب أن يمثّل نفسه (كشيء واحد) أي بنية (تركيب بسيط)، تلك التي يمكن إستيعابها ككل، ومؤثرة كتجرية شاملة أكثر من كونها نوع من نتيجة حتمية، وعقلانية و ملاحظة الأسلوب التكعيبي فيها، إذ (نجحا في تصميماتهما حسب رأي – بربارة روز – من خلال نقل مركز التكعيبية إلى خارجها، وذلك بأستبدال مفهوم التزامن بالفورية أو الحدث المباشر).

العقل الفعال Active Mind:

يتميز العقل الفعال بأنه ليس واحداً في جميع الأفراد ولا يولد معنا لكنه يجيء من عالم علوي، وهو عقل مجرد يأتي بالصور الخالصة وماهيته فعل وهو أشرف من العقل المنفعل، وهو شديد الاتصال بالعقل القدسي، والقدسي أشد رفعة حيث ينتمي إلى نوع آخر من الوجود لا يمكن أن يتصل بالجسم لأن صورته خالدة... أما العقل المنفعل فمن شأنه التأثر بكل أنواع المؤثرات بالعالم الخارجي، وهو نوع من الهيولي أو القوة التي تحمل صور الأشياء لذا فإن اتصاله بالأشياء والجسم يظلم طبيعته فالعقل الفعال يمثل سمو النفس في قدرتها على إزاحة كل ما هو مادي أو جزئي، وهو صورة خالصة أو ماهية تامة بعد الانصراف التام عن منطقة الحس.

الفن الاغريقي Greek Art:

لقد كان للبيئة اليونانية نصيبها الاوفى في طرائق التفكير والاحساس بالجمال، فالطبيعة في البلاد اليونانية طبيعة مسامحة تبعث في النفس اسمى سجاياها وبالتفكير الذي يقوم على الخيال والعاطفة فكان للجو نصيبه في شاعرية الامزجة فولعوا بالحرية ومقتوا الاستعباد وصفت وسمت عقولهم وبدا الجمال والفن يطالب بذاته فالمواصفات التي وضعتها الطبقات الارستقراطية لتتفرد بها عن غيرهم من العامة ولتقلل حصولهم على الامتيازات هي سلامة البدن ومفهوم الجمال والخير (أي توازن بين الصفات الجسمية والروحية)، وكان كل من النحت والتصوير خاضعين للنظرة الاخلاقية لطبقة النبلاء وللمثل العليا الارستقراطية في الجمال الجسمي والروح ولم يستطع الانسان اليوناني التخلص كلياً من فكرة الدين فقد سخر الجمال الظاهر في اعماله الفنية لتنمية الشعور الديني والمدني في نفس الوقت، فلم يكن من اللائق بالالهة ان تظهر منفعلة او تقوم بحركات عنيفة، لذا نرى مسحة الجمود والهدوء على مظهرها الخارجي على الرغم من قوتها او ضخامتها البدنية توافقاً مع مثالية الطبقة الارستقراطية وتمشياً مع رغباتهم بعد ان شعر هؤلاء بخطر الاستخفاف بالدين على مركزهم الاجتماعي وتدريجياً استطاع النحاتون التخلص من هذا الجمود ليقدموا اشكالاً في وضع الاسترخاء لتبدو اكثر حرية او نابضة بالحياة ومن هذه التماثيل (حامل الرمح) وكان الفنان الاغريقي في هذه المرحلة يجد في عملية التقليد والمحاكاة مهمة في اظهار الجمال الذي يريده وبالتالي ادت هذه المحاكاة الى تزويق اعمالهم للاقتراب اكثر من الاصل اضافة الى الاهتمام بالنسب اذ اصبح للجمال طابع حسابي دقيق، واعتبر(الانسان) مقياس المقاييس حتى ان النسب في اعمدة المعابد كانت تؤخذ من نسب الجسم الانساني، ومن اهم فناني هذا العصر هو(فيدياس500- 431 ق.م) ومن اهم اعماله الفنية هو تجميل معبد البارثون بآيات من الاعمال المرمرية الجميلة واثواب التماثيل المزدانة بالورود، اذ يعد (فيدياس) اعظم نحاتي العصر الكلاسيكي الاغريقي فتماثيل الذهب للاله زيوس واثينا التي احاطها الناس بهالة دينية لما نالته من اعجاب بجمالها وقيمتها المادية كانت من نتاج الاسلوب الفيدياسي، اذ بدأ الفنان في هذه المرحلة يشعر بحرية اكبر وبالرغبة في التفرد ومطاوعة الشكل المشابه للواقع والذوق العام وخلق فن يرضي الملوك كما يرضي الفنان في محاولة منه لتصوير

الجزيئات كما الكليات للوصول الى الكل المطلوب والتقاط المشاهد اليومية والاشكال البسيطة مع الاهتمام بأظهار المتنفذين بأحجام نوعاً ما ، والاهتمام بالجزئيات والتفاصيل فالجمال المطلوب في ذلك الوقت جمال دنيوي يعتمد على المحاكاة والتنسيق واظهار البراعة في مطابقة الشكل .

الكلاسيكية المحدثة Neoclassicism (New classicism):

اسلوب في الفن الغربي في القرن التاسع عشر يشير الى الفنون الكلاسيكية للاغريق والرومان ، ولوحات الكلاسيكية المحدثة تتميز بالخطوط الخارجية الواضحة ، احتواء المشاعر ، تكوينات هندسية ، والوان باردة ، كما انها عملت على تكريس القيم الجمالية القائمة على المثل العقلية مسترشدة بهدى التقاليد الفنية للإغريق والرومان واعتماد مواضيع جدِّية أكثر رصانة واقل طلب للعاطفة والمبالغات الشكلية حين كان فن البلاد في عصر الركوكو والباروك بعيداً عن مواقف الحياة وتجاربها وكانت طبقة النبلاء ما زالت تمجد الكمال والاستمتاع ورؤية العاريات فكان من الطبيعي ان تحدث ردة فعل ضده فجاءت الكلاسيكية المحدثة بقيم جمالية تؤكد على جودة الصياغة ووضوح التعبير واستخدام الاساليب السامية لعرض صور واقعية مع الالتزام بالموضوعية واعتماد المنطق الصادر من الفكر المتزن الذي يرفض الاستسلام لتهاويل العاطفة مع احتفالها بالقيم التشكيلية الرزنة الوقرة ، ويعد (ليويس دافيد) من اشهر فناني هذه المرحلة ، وقد انجز (دافيد) عدداً من اللوحات التي التزم فيها بتلك المباديء الكلاسيكية التي دعا اليها ، منها لوحة ((الهوراثيون يقسمون على نصرة روما)) ، ولوحة ((موت سقراط)) ، ولوحة ((التتويج)) ، وغيرها ، وكان يلتزم في هذه الاعمال وغيرها بمبدأ الوضوح في التعبير عن الواقع في ترفع عن عرض المشاهد الدرامية ، واستخدام اسلوب يحرص على رصانة الخط والرمز بشكل الانسان في حركات واوضاع نبيلة ، على عكس الركوكو تماماً ، ومختلف الموضوعات التاريخية والمعاصرة اذ يقول ((ان الخط الرصين والمحاكاة الامينة لاشكال الواقع تتجلى في تكوين تلك التماثيل الرائعة التي خلفها (فيدياس) و(بلوكليت) وعلينا ان نتبع خطاها فيما ننتجه من اعمال والانتفاع من اساليبهم)) فالتزام (دافيد) بقيم جمالية تهتم

بالموضوع والتعبير عن الواقع، أي ان المحاكاة للواقع قد عادت تبرز في الأعمال الفنية حيث تبرز الخطوط البسيطة والعظمة الصافية المنتقاة من الطبيعة، لا من نسج الخيال والقوانين المجردة، وكان يتوخى في انتاجه الفني بعث الاساليب الاغريقية القديمة، وكان يستحث اتباعه على اقتفاء اثارها، انه لمن الواجب ان ندرس اساليب عظماء الماضي، وان نعمل على الانتفاع بها في تحقيق اسلوب فني يلائم ظروف حياتنا، فكان (انجرز) وهو من أهم فناني هذه المرحلة يقول انه ((لا ينبغي تعلم الشكل الجميل بل إيجاده في نموذجه فالجميل ليس شيء آخر غير ما نجده ونراه في الطبيعة)) وان الكلاسيكية المحدثة تخضع العمل الفني لتقاليد مستمدة من القيم والمثل الجمالية لحضارة الاغريق والرومان، وترى في الفن الاغريقي المثل الاعلى للجمال، وتحترم هذه الحركة القواعد الفنية التي التزمها الفنان الاغريقي من وحدة وايقاع وانسجام وتنسيق ونظام وتنوع وان ((الكلاسيكية المحدثة)) كانت بمثابة احتجاج على ما اتسم به طراز الركوكو الزخرفي من بريق فارغ وتألق وزيف في العواطف المصطنعة، مطالبة بالعودة الى الروح العلمية والعقلانية، الى المنابع القديمة السليمة اذ اعتمدت الكلاسيكية المحدثة المواضيع النبيلة والخطوط الصارمة والالوان الرصينة، بعيداً عن اهواء العاطفة وقد عولجت الموضوعات المستمدة في معظمها من الاساطير القديمة والتاريخ الاغريقي الروماني، بأسلوب يميل الى النحت، حيث بدت الصور الممثلة، الملونة بألوان متدرجة، صلبة البنيان، بالغة التجسيم اقرب الى التماثيل كما حرصت الحركة الكلاسيكية على جودة الصياغة ووضوح التعبير، واستخدام الاساليب السامية في عرض صور الواقع، مع الالتزام بالموضوعية، هذا الى جانب الاعتماد على المنطق الصادر عن الفكر المتزن، الذي يرفض الاستسلام للتهاويل العاطفية.

نظرية جثري Githry Theory:

مؤسسها عالم النفس (جثرى) الذى قدم نظرياته وابحاثه في مجال علم النفس ثلاثينيات القرن العشرين، حيث قام بأعداد نظرية تقوم على وجهة النظر القائله بأن التعلم هو القدرة على الاستجابة بصورة مختلفة في موقف ما بسبب استجابة سابقة للموقف وهذه القدرة هي التي تثير تلك الكائنات الحية التي تهبها

الحكم السليم وعلى الرغم من الدور الذى يلعبه العقل فأن التعلم بحسب (جثرى) هو مجرد تغير سلوكى وهو لايعنى تحسناً بالضرورة، والتعلم حسب رأى (جثرى) عملية متواصلة ومستمرة ويفسر (جثرى) التعلم من خلال مبدأ الترابط بين المثير والاستجابة وهذا التفسير يختلف اختلافاً كبيراً عن الارتباط بين المثير والاستجابة لدى (بافلوف)، والرباط الشرطى لدى جثرى، أى الارتباط بين المثير والاستجابة يتكون بكامل قوته من أول مرة.. والرباط الشرطى رباط نوعى لا يعمل إلا في نفس الظروف التى تكون فيها فإذا تغيرت الظروف عن الموقف الأول فإن الرباط الشرطى لا يظهر

مثال: 1/ طالب حفظ قصيدة في البيت ولم يستطع تذكرها في المدرسة، فالظروف التى تعلم فيها في المرة الأولى أى البيت تختلف عن الظروف في المرة الثانية أى المدرسة.

مثال: 2/ يستطيع الطالب أن يعرف نتيجة 4×8=34 ولكن عندما تقول 8×4 فإن الطالب قد يتلكأ في الإجابة لذلك ينصح المعلم بأن يعمل على تدريب الطلاب في أكثر من موقع حتى يعمل الرباط الشرطى في مواقف متعددة.

وأهم ما يستلفت النظر في نظرية (جثرى) موقفه من التكرار بين المثير والاستجابة، فهو يرى أن التكرار لا يقوى الرباط الشرطى، ويقول (جثرى) أن تعلم مهارة ما يتطلب تعلم الآف من الروابط الشرطية، فتعلم قيادة السيارة يحتاج إلى الآف من الروابط الشرطية، ويقول أن دور التكرار هنا تثبت الروابط الشرطية، وقد سأل (جثرى) عن كيفية ضبط ظروف الموقف المراد الاستعانة به للحصول على إجابة شرطية سبق تكوينها وما هو المقياس الذى يقيس الموقف الثانى حتى يكون مطابق للأول ولم يستطع (جثرى) الإجابة على هذا التساؤل، اذ يعزو (جثرى) النسيان إلى تدخل استجابات جديدة تؤدى إلى ارتباط المثير القديم بأستجابات جديدة ولذلك كانت الخبرات التى يتعلمها الفرد ويعقبها الراحة أو النوم تكون أطول عمراً في التذكر من المنبهات التى ترتبط بأستجابات يعقبها نشاط وعمل، ومن اهم التطبيقات التربوية للتعلم بالاقتران لدى (جثري) هي يمكن للمعلم أن يعد الموقف التعليمي بطريقة خاصة بحيث يتخلص

من الارتباطات الشرطية غير المرغوب فيها واحلال أخرى بدلاً عنها وذلك بالطرق التالية:

الطريقة الأولى/ مصاحبة المثير: والمراد تغير استجابته بمثير يثير استجابة مانعة أو عائقة، مثال: فطام الطفل من خلال دهن ثدى أمه بمادة طعمها مُرّ، فالمثير هنا يؤدى إلى استجابة مختلفة عن الاستجابة التى تعود عليها الطفل.

الطريقة الثانية/ تكرار المثير مرات عديدة حتى يحدث الملل والتعب من الاستجابة، مثال: ترك التدخين من خلال تدخين كميات كبيرة من السجائر.

الطريقة الثالثة: احداث المثير للاستجابة غير المرغوب فيها ولكن بقدر ضعيف يجعله عاجزاً عن إحداث الاستجابة أى يكون المثير أقل من الحد الأدنى الضرورى لحدوث استجابة، مثال: دخول طفل يخاف من الظلام في غرفة مظلمة تدريجياً أول مرة وهو على كتف والدته، ثانى مرة وهو ممسك بيد والدته والمرة الثالثة يسبق والدته في الدخول، والمرة الرابعة يستمع لصوت والدته، والمرة الخامسة لوحده، وبالتالي يتقلص الخوف تدريجياً حتى يختفي.

كارل روجرز Rogers

يؤكد (روجرز) على أن هناك ميل فطري لدى كل فرد نحو تحقيق الذات، ويعني نمو القابليات و الإمكانات الكامنة والمتاحة لنا وراثياً، ويؤكد)روجرز(على أن لدى الفرد حاجة فطرية للحصول على تقدير إيجابي للذات، وتقوم نظرية)روجرز(على مفهومين أساسيين، هما الظاهرية والكلية فتتكون الشخصية من الكائن العضوي الذي يستجيب ككل، والذي تتركز فيه جميع الخبرات من الناحية النفسية، وتشكل مجموعة الخبرات آو المدركات المجال الظاهري الذي لا يعرفه إلا الشخص نفسه وهو يستجيب للبيئة كما يراها هو لا كما هي في الواقع بالضرورة، ويحتوي المجال الظاهري على خبرات الفرد الشعورية، وهي من أهم محددات السلوك خاصة عند الأسوياء.

نظريات السمات Traits Theories

يتمثل هذا الاتجاه في دراسة الشخصية بعدة نظريات لعل من أبرزها نظريتي (البورت Allport) و(كاتل Cattel)، اذ ان (البورتAllp0rt) الرائد في مجال السمات، هو واضع ومهندس مفهوم السمات حيث يعد من آوائل السيكولوجيين الأمريكيين الذين وضعوا حجر الأساس في بناء الشخصية كمجال متخصص في علم النفس، وتمثل السمة Trait وحدة بناء الشخصية من وجهة نظر (البورت) وتمثل نظام عصبي نفسي خاص بالفرد، وقد صنف (البورت) السمات إلى نوعين، السمات العامة والسمات الفردية، ويعد تطور السمات الفردية وتمايزها بحيث تصبح دوافع الفرد مستقلة وظيفياً عن ظروفها الأصلية مؤشراً على السواء، إذ أن الرضيع بعد أن حصل على الأمن والمحبة من الأم بالدرجة الأولى، تتحرر دوافعه تدريجياً حتى تصل لمستوى يسميه (البورت) "الكفاح النفسي ألاختياري المستقل"، ويتحول من كائن حي يبحث عن خفض التوتر بسبب سيطرة القوى البايولوجية إلى كائن حي أكثر نفسياً.

المنهج التجريبي أو العملي Experimental & Practical:

من مناهج قياس الشخصية يعتمد هذا المنهج على ملاحظة أساليب السلوك وقياسها في مواقف معينة ومحددة إلى درجة كبيرة يتم أعدادها مسبقاً بطريقة دقيقة، ويتم تسجيل أو تقدير تصرفات أو سلوك الفرد في هذه المواقف، ويطلق عادة على المقاييس والاختبارات القائمة على أساس هذا المنهج اختبارات الأداء Performance ((tests.

المنهج الأسقاطي Projective:

من مناهج قياس الشخصية يكشف هذا المنهج عن الشخصية من خلال ما يسقطه الفرد على المثيرات من أشكال أو صور غير محددة البناء أو المعالم وتتيح له فرصة التعبير عن مشاعره وانفعالاته ودوافعه وحاجاته لذا فقد يختلف الأفراد فيما يرونه أو يؤكدونه على الرغم من أن المثير الذي يتعرضون إليه هو ذاته.

العلة والمعلول Cause α Effect:

العلة ليست علة الا في المعلول ومن حيث هي تنتج المعلول، والمعلول ليس معلولاً الا من حيث ان علة قد انتجته، وتبعاً لذلك فأن كل ما لا يسهم من العلة في ايجاد المعلول، وكل ما في المعلول فما ليس ناتجاً بواسطة العلة يعتبر خارجاً عن هذه العلاقة او لا وجود له وعلى هذا النحو فأن العلية ترفع نفسها بنفسها فالعلة تنتقل كلها في المعلول وفي هذا الانتقال يلغى التمييز بينهما وعلى اساس ذلك فأن المعلول لا يحتوي على أي شيء لا تحتويه العلة وبالعكس فالعلاقة بين العلة والمعلول يمكن ان تستمر في سلسلة غير متناهية لكن عدم التناهي هنا هو اللامتناهي الزائف، اما اذا حدث تبادل بين العلة والمعلول فأن كليهما يصيران على نفس المستوى وهنا يكون اللاتناهي لا متناهياً حقيقياً، كما يمكن القول بأن العلة تنطفأ (او تزول) في المعلول وهكذا ايضاً ينطفأ المعلول لانه ما هو الا تعين العلة فهذه العلية المنطقية في المعلول هي اذن مباشرة هي في حالة سوية بالنسبة الى علاقة العلة بالمعلول وهو فيها على نحو ظاهري.

القياس Scale:

تقدير عددي او كمي لأي شيء يراد قياسه وهو عملية تحويل كل التقديرات النوعية الى تقديرات كمية، أي تحديد ارقام وهذا افضل من الوصف بالكلمات وهناك فرق بين نوع القياس المستخدم لمعرفة طول احد الاشخاص وبين الذي نحصل عليه عندما نستخدم اختبارات الذكاء لأيجاد العمر العقلي للأطفال، كلا النوعين يعد قياساً لأنه يؤدي في النهاية الى نسبة عددية او كمية، وقد عرف (جيلفورد) القياس بأنه " وصف البيانات بأستخدام الارقام، والقياس نوعان: الاول مباشر مثل قياس طول شخص ما وهنا يكون بسيطاً، والثاني غير مباشر مثلاً عندما نقيس درجة حرارة شخص ما بواسطة محرار فأن قياس درجة الحرارة يكون عن طريق تأثر الزئبق داخل المحرار ويتمدد، وبهذا النوع يمكن قياس سمة ما لدى الفرد ويمكن استخدامه في المجال التربوي.

التطبيق Application:

هو قدرة الطالب على توظيف وتطبيق كل ما تعلمه من معلومات ومعارف في مواقف جديدة تخص التعلم مثلاً تحضير بعض المركبات الكيمياوية بعد معرفته لمبادىء علم الكيمياء والتفاعلات الكيميائية يعني هذا أن المتعلم يمكنه استعمال المادة المتعلمة سواء أكانت مفهوماً أو مبدأ أو قاعدة أو مهارة في مواقف وأوضاع جديدة، وينطوي هذا على عملية انتقال التعلم إلى مواقف غير تلك التي حدثت فيها أصلاً، مثل: يمثل بالرسم العلاقة بين عدد السكان والمساحة، أو يطبق إيجاد مساحة المثلث في حساب مساحة قطعة أرض مثلثة الشكل وعلى هذا الأساس تفهم وظيفة التطبيق في مجال التربية كعملية مخططة ومنظمة تبدأ بالتوجيه والإرشاد والتدريب وتتوج بممارسة نشاطات ذاتية ومستقلة، مما يعني أن النظر إلى التطبيق كمكون هام من مكونات عملية تأهيل المعلمين غير محددة بفترة زمنية هي شهر أو شهرين يقضيها الطالب في المدرسة بل إنها عملية متكاملة هدفها توفير الإمكانية لتحقيق الربط الوثيق بين ما يدرسه الطالب في الكلية من جهة وعلاقة ذلك بالواقع المدرسي وجعل الطالب في ارتباط دائم ووثيق بمجال عمله المستقبلي وتدريبه وتهيئته للاضطلاع بمهامه بصورة مبدعة، وعلى هذا النحو يمكن تعريف التطبيق المدرسي بأنه أحد المكونات الأساسية لتأهيل المعلمين وهو عملية متكاملة تحقق للطالب الارتباط المباشر بالواقع المدرسي منذ التحاقه بالكلية وتوفر له معايشة العملية التعليمية والتربوية بشموليتها وتمكنه من تطبيق معارفه على الواقع المدرسي.

ريتشارد هاملتون Ritchard Hamiltoon:

رسام بريطاني أدخل في فنه خيال وأساليب الثقافة الشعبية وأستمد موضوعاته من الثقافة الشعبية الامريكية، وفي انكلترا أرتبطت حركة البوب بالصورة الفوتوغرافية، وقد برز حينها (ريتشارد هاملتون) الذي لعب دور الممهد في مجال البوب آرت الانكليزي وارتبط الفن التشكيلي بالازياء والجنس والسيارات ومظاهر الحياة العصرية واتسمت اعماله بخيال واسع للرسوم الهزلية والخيال العلمي ومن اعماله صورة من الكولاج بعنوان (ترى ماالذي يجعل بيوتنا اليوم بمثل هذا الاختلاف والمتعة)؟ في

الصورة المنتزعة من مجلة رياضية يبدو رجلاً بعضلات مفتولة وقد جلست الى جواره راقصه وقد حمل مصاصة كبيرة الحجم كتب في وسطها (pop) بحروف كبيرة، وكان (هاملتون) يعرف كيف ينبغي ان يكون فن مابعد الحداثة، وكانت الخصائص التي ينشدها كما قال عام 1957 كالاتي:

1- الشعبية Popularity: أي بمعنى بروز الهامشي، حيث يلجأ الفنان الى استخدام كل مايمت بصلة الى الثقافة الجماهيرية من خامات ومواد او افكار واشكال حيث ان الخامة = العمل الفني = السطح وكذلك يتميز العمل الفني بسهولة قراءته.

2 – الزوال Transience: أي ان الخامة المستخدمة لا تمتلك خاصية الديمومة والاستمرارية مع الزمن، بل من أهم صفاتها التدمير الذاتي لاتاحة المجال الى عمل آخر يأخذ مكانه ويتصف بالزوال ايضاً، وهكذا نرى استخدام بعض الفنانين، للشحم Fat، والحشيش، ونتف الملابس البالية، والضوء، والبخار وحتى الثلج في انتاج اعمال فنية، فالخامة = العدم وينطبق الشيء ذاته على الموضوع، والصورة الشكلية فهي ايضاً تتصف بالزوال لارتباطها بالمجتمع الاستهلاكي واغراضه السريعة التبدل والتغير واتاحة الفرصة للجديد.

3 – عدم الضرورة Expendability: ان من أهم ميزات الخامة في فن مابعد الحداثة هي في عدم ضرورتها أي بمعنى عدم ارتباطها بأية وظيفة سواء نفعية او اخلاقية أي افتقادها للمضمون العاطفي والمساحة النقدية، لاشيء تحت السطح سوى السطح.

4 – خفة الظل: أي يتميز بسهولة وسرعة القراءة مع احداث اللذة والمتعة، بدون تضمينات ولا يحدث ارهاق للمتلقي، يستوعب آنياً.

5 – الجاذبية الجنسية Wit Sexiness: أي ان العمل الفني لكي يستهلك بسرعة ويتم تداوله ويتماشى مع الحياة العصرية في المجتمع الرأسمالي الغربي، عليه ان يغلف بالعارض الجنسي الشبقي، وليتخذ في الوقت نفسه الصفة الدعائية الاعلانية.

6 – الانبهار Glamour: تتميز الخامة او المادة والعمل الفني بصفة الابهار لاثارة الانـدهاش والتعجب لتتولـد المتعـة، واسـتخدام اللامـألوف واللامعقول واستخدام المفارقة لاحداث استجابات غير مألوفة.

7 – ثمنه قليل It must below cost: تتميز الخامة المستخدمة في فن مابعد الحداثة بأنها قد تكون أي شيء او لاشيء، فهي من التافه والمبتذل من سقط المتاع من النفايات التي قد تشترك جميعاً بالأخذ منها، من تراب الارض وحتى فضلات الانسان وكذلك المنتوج الفني النهائي يتصف بأن ثمنه قليل حيث لم تعد الأعمال الفنية حكراً على الطبقة الغنية، اذ افتقـد العمـل الفـني قدسـيته، ليصـبح في متنـاول يـد جميـع الفئـات الشعبية، كونه قليل الثمن ويصبح كأي غرض استهلاكي آخر.

8 – ينتج على نطاق واسع Mass Produced: يتميز فن مابعد الحداثة بأنه ينـتج سـريعاً وبكميـات هائلـة، بالضـبط مثلمـا تنـتج السـلع في المصـانع وبكميات كبيرة لتغطي حاجة السوق:

9 – شـبابي: أي ان فـن مابعـد الحداثـة موجـه بالدرجـة الأولى الى الشـباب لكونهـا الفئـة الأكثـر انتشـاراً في المجتمـع وكـذلك أكثـر فعاليـة واستهلاكاً من الفئات الاجتماعية الأخرى.

10- قابل للاستهلاك: أي ان العمل الفني يقرأ بسرعة ويستهلك أي ينسى بسرعة ايضاً، حيث ان كثرة المتداول خلال وسائل الاعلام تساعد على تفكيـك الواقـع الى علامـات متعاقبـة ومتعادلـة تسـاعد علـى النسـيان وفقدان الذاكرة التاريخية أي ان المجتمع المعاصر يتقبل كل شيء واي شيء ولا يوجد شيء يصعب قبوله او احتماله.

11- جذاب: أي ان العمل الفني هو مايثير الانتباه بأستخدام احدث التقنيات الطباعية والمواد والخامات الفنية التي تثير اهتمام وانتباه المتلقي ليزداد قبوله واقتنائه.

12- ذكـي: يتصـف فـن مابعـد الحداثـة بالـذكاء في اختيـار الخامـة او المـادة المناسبة للعمل وكذلك الشكل المناسب الذي يخاطب غرائز وحاجات

ورغبات معينة خاصة ومخطط لها تسخر في خدمة النظام السياسي والاجتماعي في الدول الرأسمالية الغربية.

13- تلاعب ميكانيكي: استخدام احدث التقنيات الصناعية في انتاج الأعمال الفنية وكذلك استخدام تقنيات النسخ الآلي سمح بالانتاج السريع والكثير وانتشاره في المراكز التسويقية الكبرى ليتساوى اقتناء لوحة (لوارهول) او (روي لشتنشتاين) مع اقتناء ربطة عنق او زوج من الجواريب.

14- عمل كبير Big Business: يتميز فن مابعد الحداثة بأستخدام القياسات الواسعة والاحجام الكبيرة وخاصة لدى الفنانين الامريكيين، فالعمل الكبير يحتوي المشاهد ويلف بصره، فيفتقد للنقطة المركزية (المركز) ليصبح خيلات ملونة مفككة، بلا مركز.

الإيزوتيريك Isoteric:

كلمة يونانية الأصل والمنشأ، تعني المخفي والغير منظور (من التعاليم التي يصعب إدراكها على غير مستنيري العقول، أما العرب فقد فسروها بأنها العلوم المضنون بها على غير اهلها) ، قديماً جاءت مصطلح يدل على العلوم والمعارف الخاصة المميزة، التي كانت محصورة ضمن طبقة خاصة من دون سائر القوم.

التجسد أو الولادة الثانية Embodying:

يعني انتقال الإنسان من الحياة إلى الموت ومن ثم الى الحياة ثانية، وهو مفهوم ساد كل الفلسفات ذات المنشأ الهندي، واليوم طغت على كل الكتابات الثيوصوفية الحديثة.

السكينة Calmness:

حالة استقرار روحي عليا وهي في أدنى مستوياتها هي حالة تأمل ترتفع فيها الروح بعد أن تكتمل بالمعرفة والحكمة، عندما تصير مفعمة بالمحبة والسلام والصفاء، فالسكينة هي علامة اليقين والثقة برب العالمين، تثمر الخشوع وتجلب الطمأنينة، وتلبس صاحبها ثوب الوقار في المواطن التي تتخلع فيها القلوب وتطيش

فيها العقول، فمن معاني السكينة: المعنى الأول: النور الذي يّقذف في قلب المؤمن، فيُريه الخيرَ خيراً والشرَ شراً، ومن معاني السكينة :الروحانية التي يملكها؛ يقظة النفس، لا غفلة، لا بُعد، لا انغماس بالشهوات، في صحوة، في محاسبة دقيقة، في شعور بالرضا، والقوة توجب له الصِدقَ، وصحة المعرفة، ويقهر بهذه القوة داعي الغيّ إن السكينة إذا نزلت على القلب اطمأنَّ بها، وسكنت إليها الجوارح وخشعت واكتسبت الوقار، وأنطقت اللسان بالصواب والحكمة.

الشاكرا:

(مصطلح هندي) مركز أثيري قائم في الكيان الباطني الإنساني، وبالتحديد على سطح الجسم الأثيري، فـ(الهالة) تغلّف الجسد المادي والشاكرات هي التي توفر طاقة الحياة وعنصر الوجود للكيان ككل، وهي حلقات وصل تربط الهالة البشرية بالأثير الكوني، ان *عبارة* شاكرا هي سانسكريتية، وتعني" *دولاب ومركز طاقة*"، وهي تعني طبعاً الحركة اللولبية الدائرية التصاعدية لنقاط الطاقة التي يتحرك الجسد على اساسهم، اذ ان تحديد مواقع نقاط القوة تلك، يتطلب نظرة اكثر عمقاً وشمولية من تلك التي تتداولها اكثرية الآراء، ويبحث فيها اكثرية باحثي اليوم، ان الأكثرية الساحقة من الباحثين اليوم يعالجون موضوع مراكز الطاقة "الشاكرات" السبع انطلاقاً من موقعهم في داخل الجسم البشري، لكن بنظرة سريعة نستطيع نقول ان تلك النقاط غير موجودة على الإطلاق في جسمنا الحسي من الخارج او حتى من داخله، لسبب بسيط ان تلك النقاط هي مركز طاقات وليس مركز عضلات او انسجة او اي شيء من هذا القبيل، وتجلياتها ظاهرة في اجسادنا البيولوجية على شكل اعضاء اساسية مثل الكبد او القلب او النخاع الشوكي...، لكن موضعها الدقيق ليس ظاهراً للعين المجردة بل للبصيرة التي تريد ان تعرف..، ومنطق الطاقة هي من الأمور التي لا يجب ان تعالج انطلاقاً من الجسم البشري الفيزيائي، بل من طاقة هذا الجسد ومستوياته، وهي الطاقة ذاتها التي تتحكم في المفاصل الحيوية لهذا الجسم، اذا نظرنا الى مواقع وطرق واسلوب عمل تلك

الشاكرات، نجد ان الشاكرا الأولى اي شاكرا الأصل، والشاكرا السابعة أو شاكرا التاج، هما خارج المنظومة التي تمتاز بها الشاكرات الخمسة الباقية، فالأولى لها علاقة مباشرة بالإتصال العضوي المباشر بأمنا الأرض، وهي شاكرا ناشطة منذ المولد، والشاكرا السابعة هي الشاكرا التي تصل جسمنا المادي الحياتي بجسمنا الأثيري، هذا من جهة ومن جهة اخرى نجد ان الشاكرا الرابعة تتوسط وتوحد وتتناغم مع الشاكرات الأرضية الخاصة بالتناغم والشعور الأرضي والأثيري، الأولى والثانية، ثم لدينا الشاكرات السامية الخاصة بالشعور والتناغم السامي مع الكائنات والمستويات العلوية، اذ ان تلك الشاكرات الخمس هي واحدة في الجوهر، خمسة في الظاهر، فهناك اذاً مجموعات الشاكرات في بوتقة واحدة، واخرى في المقدمة والمؤخرة تصل المستويات بعضها في بعض في منطق تصاعدي، ونظام سام فائق التنظيم.

الشك Suspesion :

(مصطلح عربي) قدرة ذهنية تقوم على عدم التسليم الأعمى للمسلمات أو البديهيات ولكن عن طريق الفحص والتدقيق، أستعمل هذا المصطلح (فرانسيس بيكون) كجذر ليصوغ منه نظريته الشهيرة (الأوهام الأربعة)، والشك يتصف بالحيادية غالباً عند ذوي الفكر الأصيل، والشك الطريق الحقيقي للأيمان.

الصمت Silence :

مصطلح فلسفي قديم ساد كثيراً في الكتابات الغنوصية القديمة يدل في معناه الباطني على التوقف الكامل للسان من ضجيج الكلام وللإحساس من صخب الحواس للفكر من الجدل للعبور إلى ما وراء الفكر، والصمت الحق دليل الفهم الصحيح والسبيل إلى المعرفة الباطنية، اما في الموسيقى فله معنى آخر، فقد عمدت الحضارات الغربية إلى تعريف الصمت بوصفه غياباً للصوت، بينما هو في الحضارات الشرقية كون وما الصوت إلا فقاعة على سطحه؛ هذه العلاقة بين الشرق والغرب ترسخت في تفكير (جون كاج) منذ اكتشف الفيلسوف والشاعر (هنري ديفيد ثورو) والذي كان له تأثير واسع على (غاندي ومارتن لوثر كينغ) لأنجاز ثورات دونما عنف؛ وهو الذي دفعه أيضاً للغوص في حضارات الشرق

وفلسفته ودياناته ومن هنا جاء تعلق (كاج) بالزان وممارسته له، اذ اعتنق (كاج) في أربعينيات القرن الماضي البوذية؛ الزان أساساً حيث يركن للتأمل الذهني الصامت بحثاً عن الإشراق الداخلي غير إن (كاج) سوف يتنبه إلى أن تحقيق السكينة الداخلية لن يتم بمعزل عن الناس وعن الحركة اليومية ولذلك سيعمد إلى تحرير الطاقة الحيوية للذات من اجل التقدم بها إلى الأمام وإعادة تشكيلها وهو ما سيؤدي إلى حالة من الإدراك سوف تتأسس بأعتبارها مصدراً لتربية داخلية للذهن وفق هذه الرؤيا عمد (كاج) إلى تحرير موسيقاه من الذاتية والتعبير الانفعالي والعاطفي بحيث إنها لا تعني شيئاً في البدء لكنها تتعامل مع الأشياء كما هي في تحولاتها الطبيعية وهذا واحد من مبادئ الزان: فسح المجال لأي كان أن يتحول من الداخل.. وهو ما دعاه أن يهتف ذات يوم (لا أريد تدمير أي شيء؛ أنا ضد أي سلطة كم هو صعب تلخيص رؤيا كاج وهو الذي يرفض تلخيص الأفكار بشكل خطي في ستينيات القرن الماضي) اذ كان (جون كاج)، واحداً من أوائل المؤلفين الذين أدخلوا مفاهيم الموسيقى التجريبية، غير المحددة، واعتمدوا الضجيج العشوائي، وقد فتح منهجه، الأصيل والثوري آفاقاً لا حدود لها في التشكيل الموسيقي بل ودعا إلى إعادة النظر في تعريف مفهوم الصمت في الموسيقى الغربية، اذ اصدر (جون كاج) سنة 1961كتابه Silence صمت (كراس مقالات، أفكار وحكايات حول مفهوم وإدراك الصمت) كان ينوي قبل كل شيء أعادة الاعتبار لكل مفاهيم الصمت هذه وتعريفه كتوقيع موسيقي له نصيب كامل، ويركز (جون كاج) على توضيح ان الصمت مصطلح موسيقي ينتمي للغة الموسيقي وهو علامة موسيقية سلبية ذات فرادة ولكن بنفس القيمة الدالة كأي علامة موسيقية أخرى، إذا اعتقدنا ولوقت طويل إن الصمت يكمن «ما وراء» اللغة الموسيقية وهو ليس كذلك بالنسبة لـ(كاج) ولأنه العلامة التي تمثل مجموع أصوات الحياة، فهو داخل اللغة الموسيقية؛ متحرراً من كل رابط ومن كل مكان، هذا التعريف للصمت بأعتباره علامة موسيقية لا يقدم فقط إدراكاً وفهماً مختلفاً للأصوات، وللضوضاء؛ ولكنه يستوجب إعادة النظر للتعريف الكلاسيكي للموسيقى، وهو يضع هذا التعريف الجديد للصمت على طاولة النقاش اذ يتحدى (كاج) ظاهرة الموسيقى في طابعها الثقافي وذلك بإلغاء

أهمية كل تاريخها وبجعلها تنبعث مجدداً دونما أية مرجعية، أليس من واجب كل مؤلف؛ كل مستمع أن يتحرر من التشفيرات الكلاسيكية، لتصبح الموسيقي نشيطة، حيوية؛ ويمكن تصور الصمت وفق تفكير (كاج) من خلال نسف الحواجز بين الصوت، الضوضاء والصمت، وليس الصمت عند(كاج) «حضور في الغياب» لكنه توصيف الواقع، الصمت صوت تمحي فيه كل الفروقات بين حركة المؤلف والفوضى بين الصمت/ الموسيقي وصمت /الحياة اليومية، الصمت كشيء فني فالصمت الموسيقي عند (كاج) له علاقته المادية في الفضاء الفارغ لبعض لوحات روشنبرجRauschenberg ؛ وفي الجزئيات الفضائية لـ(تيري ريلاي) Terry Rileyأو المباحث السينماتوغرافية لـ (بايك)

الكارما Carma:

(مصطلح هندي) قانون العدل الكوني أو ميزان الأعمال ويرمز له كمرآة عاكسة لمجمل التصرفات البشرية، أستعمل هذا المصطلح كثيراً في الكتابات البوذية في نفس السياق ولكن بشكل أشمل حيث توجد كارما فردية وكارما جمعية (خاصة بجماعة دون جماعة أخرى) أشتق من مفهوم الكارما العالم (كارل كوستاف يونغ) نظريته (اللاشعور لجمعي) فيما بعد، وفيزيقياً.... كارما يعني الفعل، أو الفعل ورد الفعل؛ ميتافيزيقياً..... يعني قانون التعويض، أو الحساب، أو إعادة التوازن، أو قانون السبب والنتيجة (السببية الأخلاقية)، وكارما لا يعاقب ولا يثيب، بل هو، ببساطة، القانون الكلّي الواحد الذي يقود ويوجِّه كل القوانين ويصنع نتائجها فالكارما مصطلح شائع في الديانات الهندية (الهندوسية والجينية السيخية والبوذية) ويطلق لفظ "كارما" على الأفعال التي يقوم بها الكائن الحي، والعواقب الأخلاقية الناتجة عنها، فأي عملٍ من خير أو شر، سواء كان قولاً أو فعلاً أو مجرد فكرة، لا بد أن تترتب عليه عواقب، ما دام قد نَتَج عن وعي وإدراك مسبوق، وتأخذ هذه العواقب شكل ثمارٍ تنمو، وبمجرد أن تنضج تسقط على صاحبها، فيكون جزاؤه إما الثواب أو العِقاب، وقد تطول أو تقصر المدة التي تتطلبها عملية نضوج هذه الثمار (أو عواقب الأعمال)، غير أنها تتجاوز في الأغلب فترة حياة الإنسان، فيتحتم على صاحبها الانبعاث مرة أخرى

لينال الجزاء الذي يستحقه، فالكارما هي قانون الثواب والعقاب المزروع في باطن الإنسان، اذ يعمل نظام "كارما" عند هؤلاء وفق قانون أخلاقي طبيعي قائم بذاته، وليس تحت سلطة الأحكام الإلهية، وتتحدد وفقاً للكارما عوامل متعددة: مثل المظهر الخارجي، والجمال، والذكاء، والعمر، والثراء، والمركز الاجتماعي وحسب هذه الفلسفة يمكن لأكثر من كارمإ مختلفة ومتفاوتة، أن تؤدي في النهاية إلى أن يتقمص الكائن الحي شكل إنسان، حيوان، شبح، أو حتى إحدى شخصيات الآلهة الهندوسية، ويزعم هؤلاء أن قانون الكارما يحكم كل ما هو مخلوق، وهو قانون غير قابل للتعديل، ويزعمون أن هذا القانون يحكم ويراقب في كل لحظة، ولذلك فلكل من تصرفاتنا الجيدة والسيئة عواقبها، كل ما نفعله من سوء يجب أن ندفع ثمنه فيما بعد، وكل ما نفعله من حسن سنكافأ عليه، وقد جاء في "الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب والأحزاب المعاصرة": " الكارما - عند الهندوس -: قانون الجزاء، أي أن نظام الكون إلهي قائم على العدل المحض، هذا العدل الذي سيقع لا محالة إما في الحياة الحاضرة أو في الحياة القادمة، وجزاء حياةٍ يكون في حياة أخرى، والأرض هي دار الابتلاء كما أنها دار الجزاء والثواب "، وجاء فيها أيضاً: " ويظل الإنسان يولد ويموت ما دامت الكارما متعلقة بروحه ولا تطهر نفسه حتى تتخلص من الكارما حيث تنتهي رغباته وعندها يبقى حيًا خالداً في نعيم النجاة، فهي مرحلة "النيرفانا" أو الخلاص التي قد تحصل في الدنيا بالتدريب والرياضة أو بالموت "، ولا شك أن هذه الديانات الهندية ديانات وثنية، تشكلت وتكونت وفق اعتقادات باطلة وتصورات محالة متوهمة، واعتقاد " الكارما " من ضمن تلك الاعتقادات الباطلة التي يعتقدها هؤلاء ويدينون بها ونستطيع أن نلخص أسباب القول ببطلان هذا الاعتقاد الفاسد فيما يلي:

اولاً: أنه اعتقاد مختلق، ليس قائماً على وحي إلهي معصوم، وإنما مبعثه ديانة وثنية مخترعة.

ثانياً: هو نظام يعمل وفق قانون أخلاقي طبيعي قائم بذاته، مستغن عن الشرع الإلهي، والعقائد الدينية السماوية.

ثالثاً: يزعمون أنه قانون مهيمن مسيطر على كل مخلوق، يراقب التصرفات، ويدبر المقادير، ويجازي على الأعمال، وهذا كفر صريح ؛ فإن الله هو المهيمن وهو الذي يدبر الأمر وهو الذي يحاسب الناس على أعمالهم.

رابعاً: هذا الاعتقاد داخل في منظومة اعتقاداتهم الباطلة التي يريدون أن يصلوا بها إلى مرحلة الخلاص الأبدي بزعمهم، والذي هو الهدف الأسمى عندهم، فبما أن الكارما هي عواقب الأفعال التي يقوم بها الأشخاص، فلا خلاص ما دامت الكارما موجودة.

المعرفة Knowledge:

انعكاس الواقع داخل الذهن البشري وترتبط بالممارسة وهدفها بلوغ الحقيقة الموضوعية للعالم من أجل السيطرة عليه، فالمعرفة هي الإدراك والوعي وفهم الحقائق أو اكتساب المعلومة عن طريق التجربة أو من خلال التأمل في طبيعة الأشياء وتأمل النفس أو من خلال الإطلاع على تجارب الآخرين وقراءة استنتاجاتهم، والمعرفة مرتبطة بالبديهة والبحث لاكتشاف المجهول وتطوير الذات وتطوير التقنيات، والمعرفة هي الخبرات والمهارات المكتسبة من قبل شخص من خلال التجربة أو التعليم : الفهم النظري أو العملي لموضوع ما، وهي ايضاً مجموع ما هو معروف في مجال معين ؛ الحقائق والمعلومات، الوعي أو الخبرة التي اكتسبتها من الواقع أو من القراءة أو المناقشة، او هي المناقشات الفلسفية في بداية التاريخ مع(أفلاطون)، وتعرف المعرفة بأنها "الإيمان الحقيقي المبرر"، بيد أنه لا يوجد تعريف متفق عليه واحد من المعارف في الوقت الحاضر، ولا أي احتمال واحد، وأنه لا تزال هناك العديد من النظريات المتنافسة، كما تعرف المعرفة أيضاً بأنها: وصف لحالة أو عملية لبعض الجوانب الحياتية بالنسبة لأشخاص أو مجموعات مستعدة لها، فمثلاً إذا كنت "أعرف" أنها ستمطر، فإنني سوف آخذ مظلتي معي عند الخروج، والمعرفة أيضاً هي ثمرة التقابل والاتصال بين الذات المدركة وموضوع مدرك، وتتميز من باقي معطيات الشعور، من حيث أنها تقوم في آن واحد على التقابل والاتحاد الوثيق بين هذين الطرفين، وتعد كلمة معرفة أقرب إلى الأذهان لدارس الفلسفة بالقول "المعرفي هو الكلي

والنهائي وتعبير الكلية هنا يفيد الشمول والعموم في حين أن النهائية للوجود تعني غائيته وأخره وأقصى مايمكن أن يبلغه الشئ ويمكن التوصل للبعد المعرفي لأي خطاب أو أي ظاهرة من خلال دراسة ثلاثة عناصر أساسية:الإله، الطبيعة، الانسان.

الحياة Life:

قوة تؤثر في المادة وتحولها من شكل بسيط إلى شكل معقد ويعبر عنها بـ (البروتوبلازم)، وكلمة حياة كلمة متعددة الأوجه تستخدم استخدامات عديدة حسب مجال الكلام ونوعه، فقد تدل على مجمل الأحداث الجارية التي تحدث على الأرض وتشارك بها كافة الكائنات الحية، وقد تدل على الفترة التي يحياها كل كائن حي بين ولادته -عندما يعتبر كينونة مستقلة حية- إلى لحظة موته وانقطاعه عن أي فعالية حية ملحوظة، كما تستخدم كلمة حياة آيضاً لتدل على حالة الكائن الحي الذي يستطيع بفاعليته أن يثبت وجوده وأنه لم يمت بعد.

الذات Self:

وحدة النشاط النفسي للفرد ويشترط بتحقق الذات، الوعي والإرادة، وقد تدل على ماهية الإنسان، وقد اهتم الفلاسفة وعلماء النفس اهتماماً كبيراً بمفهوم الذات ويعود ذلك للدور الذي تلعبه الذات في المواقف الحياتية اليومية، وعلاقتها الجدلية بالواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه، ويتعلق مفهوم الذات، عادة، بتصور الفرد عن نفسه، ذلك التصور الناتج عن تفاعل الفرد مع المجتمع من حوله من بشر و حيوانات وبيئة اجتماعية وعقلية ! ويختلف الفلاسفة وعلماء النفس بعض الشيء في بعض التفاصيل المتعلقة بمفهوم الذات، ويمكننا ان نتخذ لانفسنا، تصوراً للذات، هو، انه الذات الفاعلة، أو الفاعل الاجتماعي، وهذا المفهوم هو قريب من مفهوم النفس البشرية، التي هي حصيلة تفاعل، عوامل داخلية وراثية، وخارجية مجتمعية، ولفهم مفهوم الذات علينا ان نفهمه من خلال بعض العلماء و الفلاسفة، ولناخذ على سبيل المثال العلماء (جورج هربرت ميد، كارل ماركس) ويرى (ميد) الذات، على انها الأساس الذي يتحول بموجبه الفرد إلى فاعل اجتماعي، له ارتباط بالآخرين، إذ من خلال الذات يكوّن

الإنسان صورة نفسه، وصورة الآخرين، بوصفها موضوعات أساسية للتفاعل، وان هناك علاقة تبادلية بين الذات والمجتمع، لهذا، فالذات عند (جورج هربرت ميد)، تشمل العقل والنفس فالنفس البشرية، هي بتعبير آخر، الذات الفاعلة بالتآزر مع العقل البشري، وهي تنشأ عبر عمليات التفاعل، واكتساب الخبرة المتولدة عنه وعن طريق استخدام الرموز واللغة والإشارات، والنفس عند (ميد) جزءان: جزء عفوي مندفع أطلق عليه الأنا. والجزء الآخر اجتماعي ضميري، ناشئ عن القيم والمعايير والتوقعات الاجتماعية أطلق عليه الذات الاجتماعية، ورغم إن (ميد) لم يؤشر حالة من الصراع بين الفرد والمجتمع، لكنه أوضح، بأن ألانا، لا تخضع دائماً لسيطرة أو ضبط الذات الاجتماعية، بدليل إن الإنسان يخترق القواعد الاجتماعية، ويسلك سلوكاً قد لا يتوقعه الآخرون منه، اذاً فالذات عند (ميد)، هي الفرد عبر علاقاته التبادلية مع الآخرين، والذات هي فاعل ومفعول، فألانا هي الذات التي تفكر وتعمل، أي الأنا الفاعل، أما الأنا المفعول فهي وعي الذات، بذاته، كموضوع في العالم الخارجي للأفراد، والذات عند (ميد)، يصعب فصلها عن مفهوم الأنا المفعول أو الذات الخارجية، فالذات الخارجية، عند (ميد)، تنبثق عن الأفعال الكلامية والحوارية، مما يعمل على تطوير الوعي بفكرة الذات، لهذا، نجد إن الذات الداخلية إنما هي استجابة الفرد لاتجاهات الآخرين، أما الذات الخارجية فهي اتجاهات الآخرين ومواقفهم، كما يفهمها ويتصورها الفرد، إذ تعمل هذه الاتجاهات على تكوين الأنا المفعول، وبالتالي فأن الفرد يتحول، عند التفاعل معها، إلى أنا داخلية، تنظر برؤية متكاملة داخلية وخارجية، تجاه الآخر، والذات الداخلية هي حصيلة تفاعل بيولوجي واجتماعي اذاً فالذات هي عملية انعكاسية، بين ذات الفرد والعالم الخارجي، وهذا يشير إلى أن الذات تقع في عملية تفاعل مع المجتمع، كموضوع، متناقض معها، وليس مجرد نتاج له، وهذا يعني بالضرورة إن الإنسان من الممكن إن يخلق وعياً خاصا به، يخلق بموجبه نمطه السلوكي، بدلاً من الاستجابة الحتمية للواقع، ومثل هذه الطروحات الخاصة (بميد) لا تتفق وطبيعة الطروحات التي جاء بها (ماركس) فـ(ماركس)، يرى بأن الذات هي حصيلة لتأثير الحياة المادية، المؤثرة في مجمل عناصر الوجود الاجتماعي، الذي يعمل بدوره على ترتيب وعي

الذات، أو الإنسان، ويرى، ان الذات تقع في حالة جدل مع الموضوع (الطبيعة) فالطبيعة تمثل عنصراً خارجياً، ومستقلاً، وغريباً عن الذات. اذاً فهي ذات مسيطرة، اذ يتحكم بها عقل مهيمن، ينزع الى السيطرة، حيث يصبح الفرد مجرد رقم في كتلة عددية، فالعقل يمثل الذات في ثنائية " الذات و الموضوع " يعتبر ان سيطرته على الموضوع، هي سيطرة على العالم و محاولة لتنظيمه، وهكذا تتحول آلية السيطرة من سيطرة على الطبيعة الى سيطرة على الانسان، ثم يتحول العقل الموضوعي الى عقل اداتي، وبذلك انقطعت الصلة بين الفرد و المجتمع.

ابن عربي Ibn Arabi:

هو شيخ الصوفية الأكبر وفيلسوفهم المميز، الذي يشتهر بين المشارقة بالتكير تميزاً له، وهو المتكلم المشهور المعاصر وهو أبو بكر محمد بن علي الحاتمي الطائي، وعرف بأسم (ابن عربي) وللعقل مراحل يجب ان يقطعها للوصول إلى ما يريد الوصول اليه من المعرفة، وهي ثلاث: التصور، والتصديق، وصنع القضايا من هذه التصديقات، وان (ابن عربي) يحصر العقل بضبط ما تقدمه القوة الخيالية، للقوة المفكرة من صور وأحاسيس تستمدها من الأشياء المحسوسة، ولكن العقل يقتصر عن إدراك ما يرومه من الحقائق الإلهية، لانسياقه وراء القوة المفكرة التي تحاول بذات خالقها بما جمعته من القوتين السابقتين، ولكن الله يعرف قصورها وعجزها عن التفكير في ذاته بسبب ضعف عدتها وضالة ما جمعته من المعلومات التي استمدتها من القوة المتخيلة والقوة المصورة، فيكون النظر في ذات الله بالاعتماد على العقل المنساق وراء القوة المفكرة، مبعث الاختلاف بين الناس وعدم الإيمان، اذ يقول (ابن عربي) في كتابه (الفتوحات المكية) "لقد علم الله، انه قد أودع في قوة العقل، القبول لما تعطيه الحق، وما تعطيه القوة المفكرة، وقد علم الله انه جعل في القوة المفكرة، التصرف في الموجودات والتحكم فيها بما يضبطه الخيال، من الذي أعطته القوة الحسية" وينتقل العقل إلى المرحلة الثانية، وهي مرحلة التجريد، وعملية التجريد هي استخلاص فكرة بنزع غواشيها ولواحقها العالقة بها، كفكرة البيت أو الجبال، وغير ذلك من فكرة الأجناس

التي تنطبق على جزئيات لا نهاية لها ولا تقف، فالعقائد اقنية يحاول العقل ان يحصر بها الوجود، والوجود المطلق، لا يمكن تقسيمه وتجزئته، ولا حصره لأنه واحد، ولقد سبق فلاسفة العرب (برجسون) إلى القول بتقسيم العقل للوجود، والعقل لا يستطيع ان يدرك الأشياء من غير ان يقسمها فهو يقسم الجسم الحي، او يرده إلى عناصره التي يتكون منها، فيفقده بتقسيمه او بتحليله له، فالحياة هي أسمى خصائصه الجوهرية، وهي الخاصة التي تستحق وحدها ان يسعى العقل إلى إدراكها وان العقل يقسم أول ما يقسمه الوجود إلى اثنين: احدهما هو الله الواحد، والثاني الكون الكبير، وبعد ان يقسم العقل الوجود الى اثنين، يأخذ في تقسيم الموجودات، فيحاول الربط بينها بمفاهيم تفصلها عن بعضها، مثل مفهوم الأجناس والأنواع من جماد ونبات وحيوان وإنسان، فعملية الربط بين الموجودات تتم بمفاهيم، وان كانت تضع بينها شيئاً من الوحدة، فقد أعطى (ابن عربي) والصوفية أهمية الحس في مجال الجمالات، أكثر مما أعطوا العقل، لذلك ان (ابن عربي) لا يريد نفي الإدراك عن الابصار مطلقاً، وإنما يريد نفي إدراكها لناحية من الحقيقة الوجودية، وهي ذات الله، الا ان الابصار وان لم تكن قادرة على إدراك الناحية الحقة، فإنما تدرك الناحية الحسية، أي تدرك جمال المخلوقات، بهذا المعنى هي أمام للعقل لأنها تقوده من أدراك الجمال المتناهي إلى أدراك الجمال اللا متناهي، ولقد اكتشف الصوفية وفي طليعتهم (ابن عربي) الطريق التي تزكي الوجود وتنتج الذوق، وبواسطة الذوق والكشف ارتفعا إلى مقام الوحدة، وبالتالي إلى حق اليقين، هذه الطريق ان لم تكن توصل إلى الذات، إلى إدراك عجزنا عن معرفة الخالق، فعن طريق الحواس والنقل، نصل إلى معرفة مخلوقات الله، ومن معرفة مخلوقاته نصل إلى معرفة أسمائه وصفاته، وإذا كان العقل لتدبير ما يحتاج الإنسان من مأكل ومشرب وملبس، فأن الحواس هي لله بها نشهد عجائب مصنوعاته وبدائع مخلوقاته ونرى ان (ابن عربي) يقدم المعرفة الحسية على المعرفة العقلية، وان الحس يهدي أصحاب العقول إلى ما يحتاجونه من أمور دنياهم ودينهم والى آيات الله المحسوسات في خلق السماوات والأرض، وكان يخص لجمال الطبيعة قسماً كبيراً من شعره ونثره، فلجمال البشر عنده حظ اكبر ونصيب أوفر، ويلتقي (ابن عربي) مع الوجوديين على صعيد خلق الحيرة

والتمزق في النفس لإنماء الشعور بالوجد وان لم يكن بين النظريتين اية رابطة او أي صفة مشتركة، فهم يريدون عن طريق الحيرة الاستغراق في الوجود الفردي، بينما يريد (ابن عربي) عن طريق القلق والوجود والخوف من عدم القرب، الاستغراق في الوجود الكلي الشامل فكان يردد نظريات (أفلوطين)، حيث كان مذهب (ابن عربي) الروحي، من وراء الاصطلاح الأفلاطوني المحدث الذي يعبر عنه، يعكس حياة شخصية مشعوراً بها حقاً، وان كانت في تفسيره تدخل أغلاط وأوهام ترجع أساساً إلى حرصه على تكييف تجاربه مع المصطلح التقليدي.

المتكلمون Speakers

من اهم الفرق الكلامية في الاسلام هم المعتزلة، الاشاعرة، والشيعة الامامية، اذ ربط المتكلمون الزمان بالفعل ولم ينظروا اليه ككيان منفصل ومنفرد عن مجرى الحوادث، كما جاء في كتاب – الشفاء- لـ(ابن سينا) قوله في الزمان "ومنهم من جعل له وجوداً لا على انه امر واحد في نفسه، بل على انه نسبة ما على جهة ما الى امور انها كانت..." ، اذ ان ابا الهذيل هو من اوائل المتكلمين من المعتزلة الذين قالوا بالجوهر الفرد، لا نجد عنده او من غيرهم ادلة فلسفية بالمعنى الصحيح فأبو الهذيل احياناً كأنما يعتبر القول بالجزء الذي لا يتجزأ إلاّ فرعاً للقول بالقدرة الالهية ولاثبات ان المخلوقات حادثة متناهية الجوهر عند المتكلمين هو اخر جزء يمكن ان ينقسم اليه الجسم، ولا كم له ولا طول ولا عرض ولا عمق وهو عندهم ذو قدر ولكن ليس لقدره بعض أي لا يتجزأ، اما الحركة عند المتكلمين فهي انتقال الجوهر الفرد في الخلاء من مجاورة جوهر فرد الى مجاورة جوهر فرد اخر وليس عبارة عن انتقال الجسم من مكان الى مكان فليس ثمة مكان وانما جواهر وخلاء، والجواهر متماثلة من جميع الوجوه وانها غير ذات كم ولا شكل وانها تتحرك في خلاء أي مجال متساو لا فرق بين جوهر واخر فيلزم ان تكون متماثلة في الحركة ومن ثم ليس من حركة اسرع من حركة وانما هي سرعة واحدة يتحرك بها جميع المتحركات، وان الخلاء مبني على ان الجواهر الفردة في ذاتها بلا مكان لانها وحدات لا امتداد لها ومن هذه الوحدات يتكون عالم الاجسام الذي يشغل مكاناً، ولا بد من وجود خلاء بين الجواهر الفرده، والا

استحالت الحركة بكل انواعها، ان الجواهر الفرده لا يتداخل بعضها ببعض وهكذا ذهب بعض المتكلمين بالقول لا شيء يبقى زمانين وان العالم يعدم في كل لحظة ثم يوجد في لحظة تالية فكما تتجدد انات الزمان يتجدد العالم وبذلك فأنهم ابطلوا السببية الطبيعية، وهؤلاء هم من قال (بالخلق المتجدد) وهذا يعني انه "...ليس هناك تلازم ضروري بين وجود العالم في اللحظة الحاضرة ووجوده في اللحظة التي سبقتها مباشرة او التي تليها مباشرة، واذن فتوجد سلسلة من العوالم تتوالى، حتى يخيل لنا تواليها عالماً واحداً "، فالاشياء هنا قائمة على فكرة التعاقب المنفصل للايجاد والافناء، ولكن ذلك يبدو لحواسنا بأن هذا التعاقب المنفصل هو متصل واحد، ومن جهة ثانية هناك من بين فرق المتكلمين من قالت (بالخلق المستمر) التي يأخذ بها (العلاف) وآخرون، وهؤلاء يرون بقاء الاشياء في اجزاء زمنية متعاقبة ولا يبطلون السببية الطبيعية ويرون ان العالم يستمر في الوجود طالما يريد الله ابقاءه، أي ان خلق العالم وبقاءه هو بأرادة الله، وهؤلاء هم المعتزلة الذين... يميزون في الاعراض ما يبقى"، اذ يقول المتكلمون ان ما نراه من اختلاف سرعة الاجسام لا يرجع الى تفاوت في سرعتها بل الى قلة او كثرة السكونات التي تتخلل حركتها فالسكونات الاقل في الحركة تجعل الحركة اسرع اما اذا تخللت الحركة سكونات اكثر كانت بطيئة ولما اعترضوا عليهم بحركة الرجى التي تدور دورة كاملة فأن محيطها قطع مسافة اكبر من مسافة الدائرة في مركزها بنفس الزمن فلا يمكن القول ان حركة المركز تتخللها سكونات اكثر، اجاب المتكلمون بتفكك اجزاء الرحى عند الدوران وتكون السكنات في المركز اكثر من السكنات في المحيط وتفكك الاجزاء لا يدرك بالحواس حين دورانها بل يشاهد بالعقل، فالخطأ خطأ الحواس.

الكندي Al- Kindy:

هو أبو يوسف يعقوب بن اسحق، يرجع نسبه إلى آل كندة المنتسبين إلى يعرب بن قحطان، من عرب جنوب الجزيرة العربية، ولد في الكوفة عام 801م من أشهر كتبه ((رسالة في حدود الأشياء ورسومها))، وقد لقب بـ ((فيلسوف العرب)) لأنه أول من اهتم بالفلسفة من العرب، وبذلك يكون الكندي أول

فيلسوف عربي، اذ يتابع الكندي (ارسطو) في نفيه ان يكون الزمان هو الحركة اذ جاء في كتابه (الجواهر الخمسة) "... ان الزمان ليس هو الحركة وانه كذب الذين قالوا ان الزمان هو الحركة ذاتها"، مستنداً في ذلك الى كون الحركة متصلة بالجسم، وان الزمان واحد لكل الموجودات، اذ يقول "... الحركة الكائنة في شيء توجد في خواص الشيء المتحرك.. اما الزمان فهو يوجد في كل شيء بنوع واحد أو وجه واحد..." وهي نفس تفرقة (ارسطو) بين الحركة والزمان، وهو ما يميزه عن (افلاطون) الذي اعتبر الزمان هو الحركة، أي جوهر للحركة لاعرض لها، اذ ينظر الكندي للحركة والزمان على انهما مفهومان استدلاليان لقياس بعضهما بعضاً، كون الزمان يساعد على ادراك سرعة الحركة وبطئها وبالمقابل يُستدل على معرفة الزمن القليل والزمن الكثير من خلال حركة الجسم بحركة سريعة وبطيئة. فيطلق على "...البطء (البطيء) ما يتحرك في زمان طويل، والسريع (او السرعة) ما يتحرك في زمان قصير"، كما ان حقيقة الزمان عند الكندي هي انه مرتبط بالحركة كونه عددها أي ان "الزمان هو عدد عاد للحركة..." وهذا العدد المتصل او العدد المعدود- أي ليس العدد المجرد- هو مقدار كمي متصل بين القبل والبعد، فالزمان هو "...ليس في شيء سوى الـ (قبل) ولـ (بعد) فهو اذن ليس سوى العدد، واذن فالزمان هو عدد عاد للحركة"، ويستدل الكندي على ذلك من خلال (الآن) بقوله: "... ان الآن يصل الزمان الذي مضى والذي هو مستقبل ولكن الآن الموجود بينهما لابقاء له لانه ينقضي قبل تفكيرنا بها، فهذا الآن ليس زماناً ولكن اذا اعتبر في العقل من آن الى آن، فأننا نضع ان فيما بينهما يوجد زمان"، فأجزاء الزمان لا تكون مشتركة في الظهور، الماضي ذهب والمستقبل آت والآن الذي بينهما (الحاضر) لابقاء له لكن مجموع هذه الآنات هو الزمان، أي ان الآن بسيلانه يكون الزمان، فالزمان هو آنات متوالية واذا كان هذا الآن جزء من الزمان فالآن الثاني ليس جزء من الزمان بل من عمل العقل، أي المفروض بالقوة بوجود الزمان اولاً، وبصدد الآن ايضاً يقول الكندي " الزمان يتكثر بنهاياته التي هي آنات الزمان الحادة لنهاياته، كحد العلامات لنهايات الخط"، اذا ما اتضح اقتراب الكندي من مفاهيم (ارسطو) للزمان، فأن اندفاعه بأتجاه الفلسفة اليونانية كان بعقليه اسلامية مؤسسة اصلاً على ثقافة قائمة على

الحقائق القرآنية، فتوجيهاته لم تكن الا دفاعاً عما جاء به كتاب الله من حقائق، فالكندي "... هو اول فيلسوف مسلم على الاطلاق يبدأ الفلسفة الاسلامية بفكرة هي على الضد من فكرة اليونانين... وهي ان العالم ايس عن لَيْس، أي موجود من لا شيء" وقد قال (ارسطو) بقدم العالم وازليته لكن الكندي انكر ذلك، فالعالم والحركة والزمان كلها ليست قديمة وليست ازلية فالقدم والازلية لله وحده.

ابن سينا Avicenna 428هـ

ابن سينا وهو أبو علي الحسن بن عبد الله بن الحسن بن علي ابن سينا، ولد في قرية (أفشنة) بالقرب من بخارى وهي إحدى مدن أوزباكستان حالياً، ومن أشهر كتبه الفلسفية كتاب (الشفاء) وكتاب (النجاة) وكتاب (الإشارات والتنبيهات) أما في مجال الطب فأشهر كتبه كتاب ((القانون))، لقب ابن سينا بـ ((الشيخ الرئيس)) أما لقب (الشيخ) فقد كان دلالة على اشتغاله بالعلم والفلسفة، في حين أنه لقب (الرئيس) فقد كان إشارة إلى اشتغاله بالسياسة، وتقلده الوزارة، حيث قلده ((شمس الدولة)) أمير همذان منصب الوزارة في بلاطه، و يرتبط الزمان عنده بالحركة كونه مقدار لها، فهو كم مقدر للتغيّر اذ جاء في رسالته الموسومة (بالحدود) حده للزمان "هو مقدار الحركة من جهة المتقدم والمتأخر"، كما ويرتبط ايضاً بوجود النفس، يقول ابن سينا "... متى لم يحس بحركة لم يحس بزمان..."، وجاء في حده للسرعة "هو كون الحركة قاطعة لمسافة طويلة في زمان قصير" اما البطيء، "كون الحركة قاطعة لمسافة قصيرة في زمان طويل"، ولما كانت الحركات فيها السريع والبطيء، فبالزمان يستدل على مقدار سرعة وبطيء الحركة بحسب المتقدم والمتأخر وبالمقابل يستدل على زمان قصير وطويل بمقدار سرعة الحركة وبطئها، ويتضح من ذلك ان الحركة والزمان عنده متلازمان بأعتبارهما مصدرين معرفين لبعضهما، ومفهومين استدلاليين لقياس بعضهما بعضاً، فضلاً عن ذلك ان لهذا الارتباط بينهما ارتباطهما ايضاً بالمكان اذ يرى "ان الحركة متصلة اتصالاً مباشراً بالمكان، وابرزها حركة النقلة من مكان الى مكان، كذلك الزمان له اتصال بالمكان من جهة كون

الزمان سيالاً ومقدار لحركة الجسم بينما المكان ثابت وغير متحرك"، ويستدل ان الزمان مفارق للمكان لارتباطه بالحركة واظهرها حركة النقلة، كذلك حركية الزمان وثبوت المكان، وذهب ابن سينا ما ذهب اليه الكندي ان جاء في حده للآن "بأنه طرف موهوم يشترك فيه الماضي والمستقبل من الزمان" أي لا وجود للحاضر بين قسمي الزمان، فالآن موجود بالقوة فقط لان الزمان كم متصل ومحال قطعه بالفعل، أي يمكن قطعه بالتوهم، "... فلا عجب لو فصل الزمان بالتوهم فجعل اياماً وساعات، بل سنين وشهوراً، فذلك اما بمراد التوهّم، واما بأعتبار مطابقة عدد الحركات له"، والزمان عند ابن سينا زمان كلي ونسبي، فالكلي يرى فيه بأنه " الذي لا يشترط بتصوره تصور الظواهر الموجودة فيه... والزمان النسبي هو زمان الظواهر المتغيرة التي لا يمكن ادراكها الا من خلال الزمان بينما الزمان نفسه لا يعتمد في وجوده على هذه الظواهر"، اما موضوع الخلق فأن ابن سينا قال به عن طريق الفيض او الصدور الذي قال به (افلوطين)، وبموجبه ان العالم فاض عن الواحد كما يصدر الشعاع من الشمس، وعلى ذلك فالعالم ملازم لله منذ القدم فالفيض لا يمكن ان يكون غير ازلي ولا يمكن تصور غير ذلك، ولقد وقف ابن سينا موقفاً وسطاً محاولاً التوفيق بين الفلسفة والدين، فالفلسفة ترى بأن العالم ازلي لا بداية له وانه غير مخلوق وخصوصاً عند (ارسطو) وبين التصور العقيدي في نظرته للنص الديني والذي هو القول بالحدوث وبالخلق من العدم واكد في تحليله من الاستنتاج والايحاء العقلي الناتج عن التجارب والقوانين المبنية على المراقبة الصحيحة فقط على الصفات الجمالية للادراك، من حيث امتاعه ولذته له طبيعة نوعية كالاشياء الاخرى التي تميزها بالشعور، فهناك اجناس تثير شعوراً اما ان يكون ممتعاً او غير ممتع اما بطبيعتها او بكثافتها فليس هناك ماهو ممتع للحواس او غير ممتع لمجرد كونه مادة فالشعور غير السار لا يأتي من طبيعة المادة في حد ذاته بل من الطريقة التي عرضت فيها اما ما يتعلق بشعور المتعة أو عدم المتعة ذاته فهو لا ينبع من الحواس نفسها بل من القوة المميزة في الروح.

السببية Causality

هي الإيمان بأن لكل ظاهرة ((طبيعية أو إنسانية بسيطة أو مركبة)) سبباً واضحاً ومجرداً وبأن علاقة السبب بالنتيجة علاقة حتمية بمعنى أن [[A]] تؤدي دائماً بالطريقة نفسها حتماً إلى[[B]] وهي غالباً ما تغطي كل المعطيات والظواهر بشكل مطلق في كل تشابكها وتداخلها وتفاعلها، هي تؤدي إلى التفسيرية المطلقة التي يحاول الإنسان فيها أن يتوصل إلى الصيغة (القانون العام) الذي يفسر الكليات والجزئيات وعلاقاتها.

ألالوان الشمعية Encaustic Color

هي ألوان زيتية سميكة لها بريق لامع مخلوطة بمواد عديدة من الشمع النقي، والزيت، والغراء، والأصباغ اللونية، ومواد مثبتة، ومحاليل كيميائية أخرى، وتثبت تحت درجة حرارة منخفضة تقريباً، وقد استخدم التلوين بالشمع قديماً في داخل المعابد والقصور، والأضرحة في فن التصوير الجداري كما في الحضارة المصرية حيث تخضع لأسلوب، وطابع خاص في التلوين، أما في وقتنا الحاضر فإن الطلاب في مختلف المراحل التعليمية يستخدمونها في التعبير عن موضوعاتهم الخاصة على سطح الورق نظراً للمزايا التي تتمتع بها، وهي توجد غالباً في الأسواق على هيئة أصابع لونية مشمعة .

الألوان الباردة Cool Colors

سميت الألوان الباردة بهذا الاسم نسبة إلى اتفاقها مع لون الماء والسماء، وهي تبعث على النفس أو المشاهد على الشعور بالبرودة والإحساس بأن المساحات التي تظهر فيها تبدو أقل من مساحتها الفعلية وكذلك بالنسبة للأشكال أو المجسمات التي تميل إلى الألوان البادرة فإنها تبدو أخف ثقلاً من شكلها الفعلي لأنها تحمل صفة الانكماش، وتضم مجموعة الألوان البارة اللون الأزرق، والألوان التي تدخل في درجته من اللون البنفسجي المزرق، والأخضر المزرق.

ألوان الجواش Poster Color

هي نوع من أنواع الأصباغ الكيميائية المركزة، فهي ألوان نقية ذات لون براق تذوب في الوسيط المائي، وهي تغطي سطح الورق بطبقة سمكية، ومسطحة، وملمس ناعم، و توجد هذه الألوان في الغالب على هيئة أنابيب معدنية أو على هيئة عبوات بلاستيكية أو زجاجية كبيرة، وتستخدم هذه الألوان خاصة في أعمال الملصقات(اللوحات) الإعلانية. وفي الموضوعات التعبيرية الزخرفية، وفي التصميمات المعمارية.

الألوان الحارة Hot Colors:

سميت الألوان الحارة بهذه الاسم نسبة إلى اتفاقها مع لون النار، والحرارة، والدم، وهي تبعث في النفس أو المشاهد الشعور بالسخونة، والإحساس بأن المساحات التي تظهر فيها تبدو أكبر من مساحتها الفعلية وكذلك بالنسبة للأشكال أو المجسمات التي تميل إلى الألوان الحارة فإنها تبدو أثقل وزناً من شكلها الفعلي، لأنها تحمل صفة الانتشار وتضم مجموعة الألوان الحارة مثل اللون الأحمر واللون الأصفر، واللون البرتقالي وهو الناتج من خلط اللونين السابقين، والألوان القريبة منها من اللون البرتقالي المحمر والبرتقالي المصفر، وأيضاً يدخل اللون البنفسجي المحمر والأخضر المصفر.

الألوان المتباينة Contrast Colors

هي الألوان التي نشعر بها بصرياً أنها تختلف في درجة الاختلاف اللونية فيما بينها عند تجاورها، فمثلاً عندما يتجاور لون فاتح بجوار لون غامق يحدث عملية التباين في الألوان، بيد أن التباين قد يكون في التسمية أو في الكثافة أو في المساحة أو في الدرجة أو في الأشكال اللونية.

الألوان المتكاملة Complementary Colors

هي الألوان التي تكمل أو تقابل بعضها البعض في دائرة الألوان المعروفة: فاللون الأزرق يقابله اللون البرتقالي، واللون الأحمر يقابله اللون الأخضر، واللون الأصفر يقابله اللون البنفسجي.

الانسجام Harmony

أحد العناصر الأساسية في التصميم، وكذلك في العمل الفني، وهو يعنى بالموائمة بين مكونات العمل الفني في الشكل والخط، واللون، وغيره. لكي يصبح العمل كأنه وحدة واحدة مترابطة، ومنسقة، ومتكاملة مع بعضها البعض.

انسجام اللون Color Harmony

هي عملية بصرية تحددها حساسية العين للألوان الموجودة في العمل الفني سواء المنسجمة والمختلفة لإعطاء حكم على مدى اشتراك أو ترابط بين لونين أو أكثر في أصل اللون، ودرجة القيمة والنصوع الظاهري للون، و قيمة التشبع اللوني.

الاهتزازات Vibration

الاهتزازات في الفن هي الاهتزازات التي توحي بنوع من الخداع البصري لخلق شعور بالحركة أو بالاهتزاز في عين المشاهد من خلال أسلوب الخطوط المتكررة والمتذبذبة والمتداخلة في الاتجاهات الرأسية والأفقية والمائلة وغيرها أو بواسطة الدرجات اللونية المتدرجة والمتضادة أو بواسطة الأشكال الهندسية، والعناصر الفنية الأخرى التي يحتويها العمل الفني.

البقعية Tachism

هو اتجاه فني معاصر يقوم على الابتعاد عن الأدوات الفنية التقليدية مثل الحامل الخشبي، و ممزجة الألوان، والفرش، ونحوه، والاعتماد الكلي على بسط اللوحات (الغير مشدودة) أفقياً على الأرض، وتوزيع، وسكب البقع اللونية المسطحة، والمختلفة في أشكالها، وألوانها، وأحجامها، ومساحاتها على العمل الفني من خلال الدوران، والتحرك من جميع الجوانب، و بأندماج تلك البقع، وبتداخلها مع بعضها البعض يوجد عالم غريب ينبض بالحركة، ومليء بالحيوية والعفوية، وتتشكل على أثرها نواة جديدة من الأشكال الغريبة التي توحي برمزية إلى أشكال واقعية في الحياة.

التأثير Impression

هو الأثر المادي أو الحسي أو البصري الذي يتركه الفنان على سطح عمله الفني، والذي يمكن للعين المجردة أن تدركه بصرياً مما يولد مشاعر وجدانية في داخله فيميل تجاه، وهذا الأثر قد يتشكل بفعل طبقات لونية أو بالملامس السطحية المتعددة أو توظيف الخامات المتنوعة أو اللجوء إلى أساليب وتقنيات معينة والتي ربما تحدث تأثير سطحي على سطح العمل سواء كان ذلك على سطح لوحة فنية ذات بعدين أو على سطح عمل مجسم ثلاثي الأبعاد.

التأليفية Synthetism

هو اتجاه لجماعة فنية تبناها مجموعة من الفنانين الثائرين الذين عرفوا بأسم الموضوعيين في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي عام 1880م، وسبب تسميتها بالتأليفية كونها تجنح إلى التأليف بين الطبيعة (الواقع)، والفكرة التي تراود الفنان في تحريف، وتغيير تلك الأشكال عن أوضاعها الطبيعية، والمبالغة في ألوانها، وقد عمدوا على تطوير المسار الفني الذي انتهجه الفنان الفرنسي (بول غوغان 1848-1903م)، كرد فعل على الأسلوب التأثيري من ناحية معالجتهم للتحليل اللوني والضوئي في أعمالهم، فقد اتسمت أعمالهم بالموضوعات الشيقة، وبخاصية التسطيح، والتلخيص المبسط للأشكال(الصور) التي تحتفظ بها مخيلة الفنان عن الأشكال الأصلية، بعد ما يتم إعادة تحويرها، وتركيبها من جديد على نحو يتضح فيه الخطوط القوية الموجزة التي تحيط الشكل من الخارج، واستخدام الألوان النقية، والزاهية، والناصعة (الغير مخلوطة) التي توحي بصفاء النفس، وكذلك يعتمد معظم أعمالهم على البناء التصميمي الزخرفي التي تملأ الأشكال، ويتضح في أعمال فناني التأليفية عدم ظهور التمثيل الحقيقي للطبيعية في الشكل أو اللون أو الخط.

التخطيط الأولي (الرسوم التحضيرية) Sketch

هي الرسوم أو الدراسات الأولية التي يرسمها الفنان بصورة خاطفة، وسريعة وعلى نحو يتسم بالبساطة، والتلقائية من أجل تخطيط أو إعداد العمل الفني على مستوى أكبر حجماً فيما بعد، فقد تشمل هذه الرسوم التخطيطية

العمل الفني كله أو جزء منه أو تتناول أجزاء تفصيلية محدودة منه، وتعد هذه الرسوم التحضيرية بالغة الأهمية كونها مجال لترجمة الأفكار، والانطباعات الذاتية، ومجال لتفريغ الشحنات الانفعالية الداخلية من خلال التعبير الفني، ووسيلة لتنمية الخبرة العملية، وإثراء الرؤية الفنية، وتوضيح التطورات والخطوات، والإجراءات المختلفة

التذوق الجمالي Aesthetics Appreciation

هو وصول الفرد المتذوق إلى مرحلة متكاملة من الإدراك الحسي المرهف، والبصيرة الواعية، والمتأملة، والمتفكرة في مواطن الجمال في الكون والطبيعة، والأشياء في بيئتنا والموجودات من حولنا، من الناحية الجمالية والفنية وعدم الاقتصار على النواحي المادية والعضوية في مكوناتها.

التذوق الفني Appreciation

هو علم لتشكيل السلوك الإنساني جمالياً، ومعرفياً، عن طريق الفن ومجال ممارسة وتثقيف، لتنمية المفاهيم الجمالية، والفنية، وصقل الحساسية الجمالية، وتنمية الإدراك البصري، والمفاهيم الإدراكية المرتبطة بالإبداع، والابتكار، والاختراع، كما أن التذوق الفني في حقيقته يعتبر عملية اتصال أو ملاءمة بين طرفين: الطرف الأول هو الفنان ممثلاً في أعماله الفنية، والطرف الثاني هو المستمتع الذي ينظر إلى هذه الأعمال، ويحاول إن يستمتع بها.

التربية الجمالية Aesthetic Education

التربية الجمالية هي التربية التي ترمي إلى إنماء العاطفة الجمالية الكامنة في النفس من خلال التقدير للجمال أو من خلال إنتاجنا لهذا الجمال (الابتكار)، و تهدف التربية الجمالية إلى السمو والرفع من ذوق الفرد، بحيث تجعله قادراً على تذوق الأشياء الجميلة في الكون، وفي نفسه. وفي الأشياء من حوله بصفة عامة. وفي الأعمال الجمالية، والفنية بصفة خاصة، على أسس ومبادئ متبعة في ذلك.

التربية الفنية Art Education

تعرف التربية الفنية على أنها نشاط يقوم به الفرد ليعبر عن عالمه الخاص. ويشكل تشكيلاً فنياً ينقل من خلاله أحاسيسه، وانفعالاته ، وأفكاره، ومكتشفاته إلى الرائي، وينظر كثير من المربين. والمفكرين للتربية الفنية المعاصرة على أنها التربية التي تعتمد على استخدام الأنشطة الفنية المختلفة من مجالات الفنون الجميلة أو التطبيقية مع الاستفادة بمختلف العلوم الإنسانية الحديثة الأخرى، فهي أنشطة تعليمية تساهم في تنمية شخصية المتعلم، من خلال التعرف على عالم الحس والاستئناس بالأعمال الفنية والجمالية، ومن خلال الممارسة والإنتاج الفني.

التشكيل المجسم Modeling

المجسم هو الشيء الذي له حجم ويعبر عنه بالإسقاط في أبعاد الفراغ الثلاثة، وقد يكون المجسم أما صلداً كما في خامة الحجر أو مجسم مفرغاً كما في خامة الفخار والخزف وغيره، أما فن التشكيل المجسم فهو فن ذو ثلاثة أبعاد، تشكل (تجسم) فيه الخامات كالخشب، والطين، والصلصال، والزجاج، والشمع، والحجر، والبرونز، والحديد، وما إلى ذلك، سواء بالنحت أو بالصب بالقوالب أو بالسبك أو بالبناء (التجميع).

التصميمDesign

التصميم هو تلك العملية الإبداعية المنظمة للتخطيط لشيء ما أو عمله، وإنشائه بطريقة تحقق التكامل من الناحية الوظيفية والنفعية والجمالية، وإشباع حاجة الإنسان ومتطلباته الضرورية، وهو حصيلة للقدرات المتمثلة في الذكاء والقدرات الفنية معاً، ومن اسس التصميم:

- التوازن والحركة: هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة أي انه يتضمن العلاقات بين الأوزان، وان مفهوم الاتزان هو موازنة جميع الأجزاء والعناصر في مساحة التشكيل المصمم وعلى ذلك فأن هناك ثلاثة انواع لنظام التوازن:

1. الاتزان المحوري.
2. الاتزان الوهمي.
3. الاتزان الإشعاعي.

- الوحدة والترابط: هو ترابط أجزاء العمل الفني فيما بينها لتكون كلاً واحداً.

والمقصود بالوحدة في العمل الفني انه يحتوي على نظام خاص من العلاقات وتترابط اجزاءه حتى يمكن ادراكه من خلال وحدته في نظام متسق متآلف يخضع معه كل التفاصيل لمنهج واحد.

-الإيقاع:هو تردد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغيير، وهو تنظيم للفواصل الموجودة بين وحدات العمل الفني، تعبيراً عن الحركة ويتحقق عن طريق تكرار الاشكال بغير اله وبأستخدام العناصر الفنية ويكون على انواع:

- ❖ ايقاع من خلال التكرار.
- ❖ ايقاع من خلال التدرج.
- ❖ ايقاع من خلال التنوع.
- ❖ ايقاع من خلال الاستمرار

ومن عناصر التصميم:

اولاً: النقطة: هي ابسط العناصر التصميمية، فقد تدل النقطة على المكان وحده، كما أن النقطة لا أبعاد لها من الناحية الهندسية، أي ليس لها طول وعرض أو عمق، ويميل معظم الناس إلى رؤية النقطة كشكل دائري، كما أن النقطة لا تظهر أي اتجاه إذا استخدمت منفرده، او هي موضع في حيز او فراغ ليس له طول او عرض او عمق.

ثانياً: الخط: هو الأثر الناتج من تحريك نقطة في مسار، أو هو تتابع مجموعة من النقاط المتجاورة والخط له مكان واتجاه وهو عنصر من عناصر التصميم ذات الدور

الرئيسي والهام في بناء العمل الفني ويوجد في الطبيعة بصور كثيرة ومتنوعة في معظم أشكالها، ومن أشكاله:

1. خطوط بسيطة: ((مستقيمة - غير مستقيمة))
2. خطوط مركبة: ((أساسها خط مستقيم – أساسها خط غير مستقيم – تجمع بينهما))

وهذه التقسيمات أوليه ولها تقسيمات فرعية مثل:خط ((أفقي – رأسي – منحني – مقوس – انسيابي – مائل – منكسر – متوازي - متعامد))الخ.

ثالثاً: المساحة: هي بيان لحركة الخط في اتجاه مخالف لأتجاهه الذاتي ويشكل الخط مساحة والمساحة لها طول وعرض وليس لها عمق وقد تكون مساحة اولية لأشكال هندسية منتظمة كالمربع او المثلث المتساوي الاضلاع او الدائرة، والمساحات المتعددة في العمل الفني المصمم تختلف عن بعضها في عدة نواحي هي:

- عددها: ((اي عدد المساحات التي تدخل في حدود التصميم))
- حجمها: ((اي اصغر او اكبر المساحات بالنسبة لبعضها البعض وبالنسبة للمساحات الكلية للعمل الفني))
- موقعها: ((اي موقع المساحات بالنسبة لحدود ايطار العمل الفني وموقعها بالنسبة لغيرها))
- شكلها: ((اي شكل المساحات فالمساحة قد تكون مربعاً او مثلثاً او اي شكل هندسي اخر مفرد ، وقد تكون نتيجة لدمج اكثر من شكل هندسي مع اجراء بعض التجريب والتعديل والحذف والاضافة لأنتاج مساحه ذات طابع خاص))

وتتخذ الاشكال في الفن عدداً من التصنيفات:

"اشكال هندسية، اشكال عضويه، اشكال طبيعية، اشكال مجردة، اشكال تمثيلية، اشكال غير تمثيلية، اشكال موضوعية، اشكال غير موضوعية"

رابعاً: الحجم: هو بيان حركة المستوى ((السطح)) في اتجاه مخالف لأتجاهه الذاتي ويشكل حجم التكوين وله طول وعرض وعمق وليس له وزن ويحدد مقدار الحيز الذي يشغلة الحجم من الفراغ، ويمكن انتاج هيئات فراغية اوليه منه كالمربع من تكرار الملث المتساوي الاضلاع اربع مرات، كما يمكن الوصول الى اشكال ثنائية نتيجة لدمج مسطحاً تشكلياً كالمربع و المثلث لانشاء المخروط، وتتقسم الاشكال المجسمة الى:

هندسي منتظم، هندسي شبه منتظم، هندسي غير منتظم، هندسي يتسم بالعضوية.

خامساً: اللون: هو ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكية العين سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغة الملونة او عن الضوء الملون، فهو اذن احساس وليس له اي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية وله ثلاثة خواص هي:

- كنة اللون: يقصد بها اصل اللون وهي تلك الصفة التي نميز ونفرق بها بين لون واخر.

- قيمة اللون: يقصد بها درجة اللون التي يتصف بها اللون اى التي نقصد بها ان هذا اللون فاتح او غامق.

- الكروما: يقصد بها الصفة التي تدل على مدى نقاء اللون اى درجة تشبعة او مقدار اختلاطه بالالوان المحايدة (ابيض / درجات الرمادي / اسود).

التصوير Painting

هو أحد الفنون التشكيلية المرئية التي عبر الإنسان بها عن نفسه عن معتقداته، وحضارته، والعوالم الخارجية المحيطة به.

التصوير الجداري Mural Painting

الجدارية كلمة لاتينية الأصل وتعني الحائط، هو مصطلح يطلق على العمل التشكيلي (التصويري) الذي ينفذ مباشرة على مساحات كبيرة من سطح الجدران الجانبية، والأسقف وبعض الأعمدة والأقواس، وغيرها من الأسطح المتعددة للعناصر المعمارية، من خلال الفنان (المصور) بتقنية الألوان الزيتية أو بأي

وسيلة أخرى فالتصوير الجداري في الفنون التشكيلية يعتمد على الموزايك والفسيفساء والزجاج المعشق والملون وأنواعه المختلفة. كما ان التصوير الجداري من الفنون القديمة والتي بدأت مع نشاة الحضارات تردد مصطلح فن التصوير الجدارى فى الأونة الأخيرة خاصة بعد أن أنتشرت الأعمال الفنية المتعلقة بهذا الفن فى مصر فتساءل الكثير عن مفهومه حيث كان يعد شيئا مختلفاً بالنسبة لهم فلم يعتادوا على مشاهدة أعماله من قبل، وعند البحث فى المعاجم اللغوية العربية مثل لسان العرب عن مادة " جدر " وجد أنها تعنى " حائط " وربما يكون ذلك هو الدافع الأساسى للدلالة على فن التصوير الجدارى. وجمع جدار " جُدر " أما جمع الجمع فهو " جُدران "، ونجد أن مصطلح تصوير جدارى "**Mural Painting**" جاء من اللغة اللاتينية ومعناها الحائط، ويعد التصوير الجدارى أحد فروع الفن التشكيلى ويُقصد به الرسم على الحوائط والأسقف لأغراض مختلفة فيمكن أن تكون لأرمزية أو تسجيلية أو جمالية فعلى سبيل المثال قام إنسان ما قبل التاريخ بالرسم على جدران الكهوف التى كان يحتمى بها لأعتقاده بوجود قوة عظيمة خفية تؤثر فيه وفى الكون من حوله فرأى أن الرسم على جدران كهوفه يحميه من شرور هذه القوى ومن السحر ويجلب له الخير. كما أتخذ الرسم على جدران الكهوف وسيلة للسيطرة على الحيوانات المحيطة به مما ييسر عملية أصطيادها. ولم يقتصر الفن الجدارى على الانسان البدائى فحسب لكنه أمتد بعد ذلك بتعاقب الحضارات و العصور فرسمت الجداريات على جدران المعابد، والمقابر، والكنائس، والمساجد، ويساعد فن التصوير الجدارى على تشكيل البيئة الفنية والثقافية ويستثير فكرهم كما أنه يقوم بدور نقل الأفكار والمفاهيم التى تساعد على الارتقاء بالمستوى الفنى والثقافى للمتلقي فهذا الفن لا ينفصل عن البيئة المحيطة به كما أنه يعكس روح العصر من خلال الجانب التعبيرى الذى يوجد إلى جوار الجانب التقنى فيمكنه التعبير عن الأحداث المختلفة المتعلقة بمجتمع ما سواء كانت ماضية أو معاصرة، ويقوم فن التصوير الجدارى بتحويل أى مدينة إلى متحف مفتوح وذلك عند وجود اللوحات الجدارية فى الشوارع، والميادين العامة، وعلى وجهات الأبنية المختلفة فهو فن جماهيري يتيح فرصة إلتقاء أعداد كبيرة من الجمهور على مختلف أعمارهم وطبقاتهم

فالموضوع الذى تطرحه اللوحة الجدارية يجعل منها فرصة لتبادل الأراء ووجهات النظر حولها وبذلك تتحول من مجرد عمل فني هدفه التزيين والتجميل إلى صرح يحمل معاني ثقافية وجمالية يمكن أن يستفيد منها الجميع، ويتخلى فن التصوير الجدارى عن الأطار المحدد الذى تتميز به اللوحات التقليدية مثل اللوحات الزيتية وتخلى أيضاً عن الخامات اللونية المعتادة – ألوان زيتية أو ألوان مائية – فقد فتح المجال للحجم و استخدام خامات كثيرة تجعل منه فناً متميزاً عن غيره من فروع الفن التشكيلي يجذب انتباه من ينظر للوحاته.

التصوير الحركي Action painting

هو أحد الاتجاهات الفنية الحديثة التي ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية في مطلع الخمسينيات الميلادية من القرن الماضي، ويقوم هذا الاتجاه على استخدام أدوات، وخامات، ووسائل خاصة من الفرشاة والسكين الخاصة في التعبير لجعل العمل الفني يوحي بالحركة أو التحرك الدائب والمستمر من خلال انفعال الخطوط الحادة والمتموجة والمساحات اللونية المتحدة مع بعضها البعض، وقد برز من هذا الاتجاه فنانو أمريكا وهم: (وليم دي كونغ، وجاكسون بولوك 1912-1956م، ومارك روثكو 1903-1970م).

التعبير الجمالي Aesthetic Expression

هو مصطلح يطلق على كل نتاج فني يقوم به الفنان أياً كان نوعه أو مجاله أو أسلوبه الذي ينتمي أليه، بحيث يكون العمل الفني في مجمله يعبر عن موضوع وفكرة ومضمون بصورة جمالية، ونابعة من نفس الفنان ومشاعره، وعواطفه.

التعبير الذاتي Self Expression

هو التعبير الفني المدفوع من داخل الفنان نفسه تلقائياً، وليس من مؤثر أو عامل خارجي يدفعه لذلك. إن حاجة التعبير عن الذات أمر تفرضه الرغبة الملحة في التنفيس عن المشاعر، والأحاسيس الإنسانية، والانفعالات الداخلية، والحلجات، والأفكار المكبوتة لديه، وإشباع، وتحقيق رغباته النفسية، وحاجاته

الاجتماعية، وبذلك يجد الفنان أو الطفل مدفوعاً إلى الرسم. والتصوير. والتشكيل المجسم، و ما إلى ذلك من أنواع التعبير الفني، والذات معناها نشاط موحد مركب للإحساس والتذكر والتصور والشعور والتفكير. وتعتبر نواة الشخصية. وتقسم الذات إلى ذات واقعية وذات مثالية. فالذات الواقعية هي ذات حقيقية أو فعلية تمثل مستوى الاقتدار، في حين أن الذات المثالية هي ذات تطلعية يؤمل منها أن تكون -أي تمثل- ما يطمح الفرد أن يكون أو يصبح، كما إن الذات بناء معرفي يتكون من أفكار الإنسان عن مختلف نواحي شخصيته فمفهومه عن جسده يمثل الذات البدنية ومفهومه عن بنائه العقلي يمثل مفهوم الذات المعرفية أو العقلية ومفهومه عن سلوكه الاجتماعي مثال للذات الاجتماعية، ويركز علماء النفس الإنساني على بناء الذات عن طريق الخبرات التي تنمو من خلال تفاعل الإنسان مع المحيط الاجتماعي. ويطلقون على العملية الإدراكية في شخصية الإنسان (الذات المدركة) والتي من خلالها تتراكم تلك الخبرات. فيتم بناء الذات ويكون الفرد مفهوماً ومعبراً عن ذاته، ولما كانت الذات هي شعور الفرد بكيانه المستمر وهي كما يدركها كونها الهوية الخاصة به وشخصيته فإن فهم الذات يكون عبارة عن تقييم الفرد لنفسه، أو بتعبير آخر هو مجموعة مدركات ومشاعر لدى كل فرد عن نفسه. اذ إن الله خلق الذات الإنسانية وخلق لها خواص كثيرة، ولكل نفس طريقة للتعبير عن ذاتها كالغضب ،الفرح ،الحزن ، السعادة ، اليأس ، الحيرة ،القلق، كل هذه حالات نعيشها و كل فرد منا له طريقة خاصة في التعبير عن هذه الحالات و غيرها ، فمن الناس من يمتلك الموهبة كالكتابة أو الرسم، أو ممارسة أي نوع من الرياضة، و بهذه الطريقة يستطيع بعض الناس التعبير عن ذواتهم واحساسهم لكن المشكلة تكمن في الذين يعجزون عن التعبير عن أنفسهم بطريقة صحيحة، ربما لأنهم لا يستطيعون اكتشاف ذواتهم، أو أي موهبة تعبر عنهم، وفي هذه الحالة يشعروا بالضيق وعدم القدرة عن اخراج الطاقة الكامنة بداخلهم، هنا تواجه هذه المجموعة طريقين:

- ❖ إما الصمت وهو قنبلة موقوتة انفجارها متوقع في أي لحظة ولا نستطيع آنذاك تقدير العواقب لأن هذا الصمت ربما يؤدي إلى الإنحراف والضياع واليأس.

❖ و إما اجراء عدة محاولات فاشلة للتعبير عن الذات، وسبب فشلها هو عدم تنظيم عملية التفكير و التسرع، وهذا ربما يؤدي إلي نتيجة الإحتمال الأول.

التعبير الفني Artistic Expression

يعرف التعبير الفني بأنه كل ما يرسمه الفنان أو الطفل أو غيره، و يعكس من خلاله حقيقة ما يدور في نفسه من المشاعر، والأحاسيس، والانفعال والأفكار، والمشاكل، بأية وسائط مادية مثل (خامات، وأدوات، وألوان، وخطوط، والأشكال وغيرها)، وعلى أي سطح كان، سواء كان ذلك في أعمال ذا بعدين أو ثلاثي الأبعاد، والتعبير الفني هو ذلك الفعل الذي يسلط الضوء على أسرار ومكونات موضوع يدور في خلد الإنسان، وقد يراد لهذا الإيضاح أن يكون مؤثراً فيقدم على شكل قصيدة أو عمل نحتي أو لوحة أو عمل مسرحي..... الخ، وقد يمتلك التعبير دلالات عديدة يكون من بينها أنه الدلالة الجمالية في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع، وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان بوسائطه وأن يتعامل وجدانياً مع الموضوع، وهو الرابطة الحية بين الفنان و أنتاجه وهو مركز أشعاع وعملية الإبداع الفني، أو هو لغة أهلته لتحمل نسقاً فريداً لا يحاكي أبعاد الواقع الملموس، بل يكشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي محدد يفسر العملية الإبداعية من خلال معايشة التجربة الإبداعية، ويبدأ الفن بالحافز الجمالي وثمرة هذا الحافز هو التعبير الفني، والتعبير هو الأسفار الخارجي عن المشاعر الداخلية، وهنا يجب أن نفرق بين التعبير والتعبيرية، فالتعبيرية هي اتجاه في الفن يتقصى الذات بالدرجة الأساس وليس لها فهماً غير هذا، أما التعبير في العمل الفني فهو في المنحوتات والأعمال الفنية الأخرى وهو محصلة تفاعل الفكرة سواء كانت موضوعية أم روحية أم صوفية أم كونية، مع روحية المادة الأزلية، كل ذلك ينصهر في بودقه واحدة بتفاعل دينامي وصولاً لعملية التعبير، فلا تعبير دون فكرة، ولا تعبير دون رؤية ناشطة في استنطاق الخامات ولا تعبير ألا بتفاعل ذلك كله من مكونات العمل الفني.

التكرار Repetition

هو إيجاد نمط من متعدد في الفكرة أو الأسلوب أو الشكل أو اللون أو الخط وما إلى ذلك، في أرجاء العمل أو في معظم أعماله جميعها .

التكوين Composition

التكوين في الفنون التشكيلية هو عبارة عن مجموعة من العناصر والأسس الفنية التي تتجمع لتشكل في الأخير الموضوع الفني أو التكوين العام للعمل الفني التشكيلي، وهذه العناصر والأسس تتكون من النقاط والخطوط، والأشكال، والأحجام، والملامس، والألوان، والقيم الفنية، والحركة، والإيقاع، والتوازن، والوحدة، والتضاد والتقابل، والتأكيد، وغيرها.

التماثل Symmetry

هو التكرار في الأشكال، والعناصر بنفس الحجم، وبنفس التطابق في الأوضاع بعضها على بعض في نصفي الصورة، وهذا التماثل قد يشعر الرائي بالملل، والسآمة أنه أقل قيمة فنية من التوازن الفني، ويناسب هذا التماثل الموضوعات الزخرفية، وفي مجالات فنون العمارة، وفي الموضوعات الوقورة المحافظة، والنبيلة.

تناغم لوني Color Tonality

مصطلح يطلق على صفة الاحساسات اللونية المتوافقة، والمنسجمة أو درجات النسق اللوني الإيقاعي الموجود في اللوحة، والتي تنبثق منها درجات أو ترددات لونية تؤثر في عين الرائي، تجعله ينجذب نحوها.

التنظيم النظام Arrangement

في اللغة (نظم الأشياء) ألفها، وضم بعضها إلى بعض، والتنظيم في الفن هو طريقة وضع، وصف، ورصف، ولصق الأشكال، والقطع، والوحدات، والزخارف في التكوين أو التصميم وفق نظام معين، وعلى نحو متآلف، ومتناسق، ومتسق، متساوي، والفن في جملته يقوم على أساس النظام، والترتيب

في كل شئ سواء في الأفكار أو التخطيط أو في الخطوات الإجرائية التي يتخذها الفنان حيال الفكرة الفنية أو في أثناء الشروع في تنفيذ العمل أو في استخدام الأدوات ، والمعدات أو في عرض الأعمال الفنية على الجمهور ، وغيرها من الأمور.

الفن او الفنون

هي لغة استخدمها الإنسان لترجمة التعابير التي ترد في ذاته الجوهرية وليس تعبيراً عن حاجة الإنسان لمتطلبات حياته رغم أن بعض العلماء يعتبرون الفن ضرورة حياتية للإنسان كالماء والطعام، فالفن هو موهبة إبداع وهبها الخالق لكل إنسان لكن بدرجات تختلف بين الفرد والآخر، لكن لا نستطيع أن نصف كل هؤلاء الناس بفنانين إلا الذين يتميزون عن غيرهم بالقدرة الإبداعية الهائلة، فكلمة الفن هي دلالة على المهارات المستخدمة لإنتاج أشياء تحمل قيمة جمالية على تعريفه فمن ضمن التعريفات أن الفن مهارة – حرفة – خبرة – إبداع – حدس – وتقييم الفن أصبح مشكلة خاصة منذ أوائل القرن العشرين على يد(*ريتشارد ووليهم*..) فهناك ثلاثة مناهج

❖الواقعية، حيث الجودة الجمالية هي قيمة مطلقة مستقلة عن أي رأي الإنسان.

❖الموضوعية، حيث أنه هو أيضاً قيمة مطلقة، ولكن يعتمد على التجربة الإنسانية عامة.

❖النسبوية، وهو ليس من قيمة مطلقة، فالمنحى الفلسفي يقول بعدم وجود حقيقة مطلقة.

وقد قسم الفن قديماً إلى سبعة أقسام لكن حديثاً فقد قسم إلى ثلاثة أقسام شاملة هي:

- **الفن التشكيلي**، مثل الرسم، الألوان، الخط، الهندسة، التصميم، فن العمارة، النحت، الصناعات التقليدية، الأضواء.
- **الفن الصوتي**، مثل الموسيقى، الغناء، عالم السنما والمسرح، الشعر، الحكايات، التجويد، الترتيل.

- الفـن الحركـي، مثـل الـرقص، السـرك، الألعـاب السـحرية، بعـض الرياضات، البهلوان والتهريج، مسرح الميم، الدمى.

اما نظرية الفن من زاوية فلسفية فهي شكل نوعي من آشكال الوعي الاجتماعي والنشاط الإنساني، يعكس الواقع في صور فنية، وهو واحد من أهم وسائل الاستيعاب والتصوير الجمالي للعالم، وترفض الماركسية التفسيرات المثالية للفن على أنه نتاج وتعبير عن" الروح المطلق "و"الارادة الكلية "و"الالهام الالهي "والتصويرات والانفعالات اللاشعورية للفنان، والعمل هو الأبدع الفني ومصدر العملية السابقة التي تشكل عواطف احتياجات الإنسان الجمالية، وترجع الآثار الأولى للفن البدائي إلى العصر الحجري المتأخر، أي تقريباً بين 40 ألف إلى 20 ألف قبل الميلاد، وكانت للفن بين الشعوب البدائية علاقة مباشرة بالعمل، ولكن هذه العلاقة أصبحت بعد ذلك أكثر تعقداً وتوسطاً، وتكمن وراء التطورات اللاحقة في الفن التغيرات التي طرأت على البنيان الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع، ويلعب المجتمع دائماً دوراً كبيراً في تطور الفن، وتتدعم الروابط المختلفة التي تربطه بالمجتمع في واحد من ملامحه المحددة، وهي الطابع القومي، وتوجد أشياء كثيرة مشتركة بين الفن – كشكل من أشكال انعكاس الوجود الاجتماعي – وبين المظاهر الأخرى لحياة المجتمع الروحية: مثل العلم والتكنولوجيا والايديولوجية السياسية، والاخلاقيات، وفي الوقت نفسه فإن للفن عدداً من الملامح المحددة التي تميزه عن كل أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى، وعلاقة الإنسان الجمالية بالواقع هو الموضوع المحدد للفن، ومهمته هي التصوير الفني للعالم، ولهذا السبب فإن الإنسان – بأعتباره حاملاً للعلاقات الجمالية – يكون دائماً في المركز من أي عمل فني، وموضوع الفن (الحياة في كل أشكالها المتعددة) الذي يسيطر على الفنان، ويعرضه في شكل معين من الانعكاس – أي في صور فنية تمثل الوحدة النفّاذة للحسي والمنطقي، المحسوس والمجرد، الفردي والكلي، المظهر والجوهر وهكذا، ويخلق الفنان الصور الفنية على أساس من معرفته بالحياة ومن مهارته، ويحدد موضوع وشكل انعكاس الواقع في الفن وطبيعته النوعية – وهي إشباع حاجات الناس الجمالية عن طريق ابداع أعمال جميلة يمكنها آن تجلب السعادة والبهجة للإنسان، وأن تثريه روحياً

وأن تطور وتوقظ فيه في الوقت نفسه الفنان القادر، بجهده أن يخلق الابداع طبقاً لقوانين الجمال، وأن يعرفنا على الجمال في الحياة، وعن طريق هذه الوظيفة الجمالية يعرض الفن أهميته المعرفية ويمارس تأثيره الايديولوجي والتربوي القوي، ولقد برهنت الماركسية-اللينينية على الطبيعة الموضوعية للتطور الفني الذي تشكلت خلاله الأنواع الرئيسية للفن :الأدب والرسم والنحت والموسيقى والمسرح والسينما ..الخ، وتاريخ الفن هو تاريخ التأمل الفني للواقع، الذي يزداد عمقاً بأطراد، ومد وإثراء المعرفة الإنسانية الجمالية بالعالم وتحويله الجمالي. ويرتبط تطور الفن ارتباطاً لا ينفصم بتطور المجتمع، وبالتغيرات التي تحدث في بنائه الطبقي، ورغم أن الخط العام للفن هو تحسين الوسائل من أجل تأمل فني أعمق للواقع، إلا أن هذا التطور غير متوازن، لهذا فإنه حتى في الأزمنة القديمة بلغ الفن مستوى عالياً، وبمعنى معين اكتسب آهمية العلم العام، وفي الوقت نفسه فإن أسلوب الإنتاج الرأسمالي – وهو أعلى بدرجة لا تقاس من آسلوب إنتاج المجتمع العبودي – أسلوب معاد للفن والشعر، إذا استخدمنا تعبير ماركس، لأنه يبغض المثل العليا الاجتماعية والروحية السامية، ويرتبط الفن التقدمي – في المجتمع الرأسمالي – إما بفترة بزوغ الرأسمالية، حينما كانت البورجوازية ما زالت طبقة تقدمية، وآما بنشاط الفنانين الذين ينقدون هذا النظام، والفن التجريدي من ملامح الفن الرجعي المعاصر، أما المثل الأعلى الجمالي - في أعلى أشكاله - فيتجسد في نظرة الطبقة العاملة إلى العالم ونشاطها العملي، وفي النضال من آجل إعادة صنع العالم شيوعياً وهذا المثل الأعلى هو الذي يوجه فن الواقعية الاشتراكية وأما في الفلسفات التي نشأت في غرب آوروبا فقد تشكلت جذور نظريّة الفن في فلسفة)إيمانويل كانت)، والتي وضعت في أوائل القرن العشرين من قبل (روجر فراي وكلايف بيل) كما وأنّ الفن والتنكر البيئي آو التمثيل لها جذور عميقة في فلسفة (أرسطو) وحالياً تستخدم كلمة فن لتدل على أعمال إبداعية تخضع للحاسة العامة كفن الرقص، الموسيقى، الغناء، الكتابة أو التأليف والتلحين وهو تعبير عن الموهبة الإبداعية، وقد بدأ الإنسان في ممارسة الفن منذ 30 ألف سنة. وكانت الرسوم تتكون من أشكال الحيوانات وعلامات تجريدية رمزية فوق جدران الكهوف، وتعتبر هذه الأعمال من فن العصر

الباليوثي، ومنذ آلاف السنين كان البشر يتحلون بالزينة والمجوهرات والأصباغ. وفي معظم المجتمعات القديمة الكبرى كانت تعرف هوية الفرد من خلال الأشكال الفنية التعبيرية التي تدل عليه كما في نماذج ملابسه وطرزها وزخرفة الجسم وتزيينه وعادات الرقص، أو من الاحتفالية أو الرمزية الجماعية الإشاراتية التي كانت تتمثل في التوتم (مادة) الذي يدل على قبيلته أو عشيرته، وكان التوتم يزخرف بالنقش ليروي قصة أسلافه أو تاريخهم، وفي المجتمعات الصغيرة كانت الفنون تعبر عن حياتها أو ثقافتها، فكانت الاحتفالات والرقص تعبر عن سير أجدادهم وأساطيرهم حول الخلق أو مواعظ ودروس تثقيفية، وكثير من الشعوب كانت تتخذ من الفن وسيلة لنيل العون من العالم الروحاني في حياتهم. وحالياً نجد أن الفنون تستخدم في المجتمعات الكبرى لغرض تجاري أو سياسي أو ديني أو تجاري وتخضع للحماية الفكرية، اذ يقدّم لنا (ول وايريل ديورانت) تحليله ورؤيته لبدايات الفنون ونشأتها في كتابه "قصة الحضارة"، وذلك من خلال نظريات العديد من الفلاسفة والباحثين التي جمعها في رؤيته الخاصة ولنا أن نقول بأنه عن الرقص نشأ العزف الموسيقي على الآلات كما نشأت المسرحية، فالعزف الموسيقي- فيما يبدو- قد نشأ عن رغبة الإنسان في توقيع الرقص توقيعاً له فواصل تحدده وتصاحبه أصوات تقويه ... وكانت آلات العزف محدودة المدى والأداء، ولكنها من حيث الأنواع لا تكاد تقع تحت الحصر... صنعها من قرون الحيوانات وجلودها وأصدافها وعاجها، ومن النحاس والخيزران والخشب، ثم زخرف الإنسان هذه الآلات بالألوان والنقوش الدقيقة.... ونشأ بين القبائل منشدون محترفون كما نشأ بينهم الراقصون المحترفون، وتطور السلم الموسيقي في غموض وخفوت حتى أصبح على ما هو عليه الآن، ومن الموسيقى والغناء والرقص مجتمعة، خلق لنا "الهمجي" المسرحية والأوبرا، ذلك لأن الرقص البدائي كان في كثير من الأحيان يختص بالمحاكاة، فقد كان يحاكي حركات الحيوان والإنسان ...ثم أنتقل إلى أداء يحاكي به الأفعال والحوادث ... فبغير هؤلاء "" الهمج """ وما أنفقوه في مائة ألف عام في تجريب وتحسس لما كتب للمدنيّة النهوض، فنحن مدينون لهم بكل شيء تقريباً، و يمكن التمييز بين مصطلحات يحدث بينها خلط كبير كالاتي

فن: مفهوم شامل يضم إ نتاج الإنسان الإبداعي، وتعتبر لوناً من الثقافة الإنسانية لأنها تعبير عن "التعبيرية الذاتية" وليست تعبيراً عن حاجة.

فنون مرئية/بصرية: مجموعة الفنون التي تهتم أساساً بإنتاج اعمال فنية تحتاج لتذوقها إلى الرؤية البصرية المحسوسة على اختلاف الوسائط المُستخدمة في إنتاجها.

فنون جميلة: الفنون التي ترتبط بالجمال والحس المرهف اللازم لتذوقها، وترتبط حالياً بالدراسة الأكاديمية للفنون الكلاسيكية الجميلة مثل: الرسم والتصوير الزيتي والنحت والعمارة والموسيقي والباليه.

فنون تشكيلية: هو إنتاج عمل فني من الطبيعة ويُصاغ بصياغة جديدة ؛أي يُشكل تشكيلاً جديداً، وهذا ما نطلق عليه كلمة (التشكيل)

فنون تطبيقية: الأعمال الحرفية التي نتتج اعمالاً تتصف بالجمال وتحتاج إلى الحس الفني لإنتاجها، اما أنواع الفن فهناك أنواع عديدة للفن، منها ما زال عبر التاريخ، ومنها ما ظهر حديثاً، اليوم هناك فنون جميلة مثل التصوير والنحت والحفر والعمارة والتصميم الداخلي والرسم وهو أبرزها، وهناك فنون كالموسيقى الأدب والشعر والرقص والمسرح، وجاء تطويراً على المسرح السينما ورسوم متحركة وفن الصورة، والفن ان جاز التعبير شيء هلامي متغير يرجع إلى وجهات النظر أحياناً وللثقافة أحياناً وللعصور أحياناً

الوثوقيّة Dogmatism :

الفلسفة التي تقّر بقدرة العقل اللاّ محدودة على الإجابة على كل الأسئلة بل وقدرته على تأسيس الوجود، والوثوقية، أو القطعية، أو الاعتقادية، مذهب من يثق بالعقل، ويؤمن بقدرته على إدراك الحقيقة، والوصول إلى اليقين، وهي مقابلة للريبية التي يطلق عليها في بعض الأحيان اسم الوثوقية السلبية، وقد قيل: إن الفلاسفة الوثوقيين هم الذين يثبتون وجود الحقائق الكلية، وتكون أحكامهم على الأشياء بالإيجاب أو السلب أحكاماً مطلقة، وللوثوقية، منذ أيام (كانت)، دلالة لا تخلو من التهكم، وهي إطلاقها على التسليم بالآراء دون تمحيص، وهي بهذا المعنى مقابلة للانتقادية، (Criticisme) وتطلق الوثوقية

الأخلاقية (Dogmatisme moral) على الفلسفة التي تفسر اليقين بالعمل، والوثوقية أخيراً صفة عقل يثق بنظرياته ويعترف بما لها من سلطان، دون التسليم بإمكان اشتمالها على الخطأ والضلال، والوثوقي (Dogmatiste) من يأخذ بالوثوقية.

العنصريّة Discrimination:

نظريّة تبرّر التفاوت الاجتماعي والاستغلال والحروب بحجّة انتماء الشعوب لأجناس مختلفة، وهو الاعتقاد بأن هناك فروق وعناصر موروثة بطبائع الناس /أو قدراتهم وعزوها لأنتمائهم لجماعة أو لعرق ما - بغض النظر عن كيفية تعريف مفهوم العرق - وبالتالي تبرير معاملة الأفراد المنتمين لهذه الجماعة بشكل مختلف اجتماعياً وقانونياً، كما يستخدم المصطلح للإشارة إلى الممارسات التي يتم من خلالها معاملة مجموعة معينة من البشر بشكل مختلف ويتم تبرير هذا التمييز بالمعاملة باللجوء للتعميمات المبنية على الصور النمطية وباللجوء إلى تلفيقات علمية أولئك الذين ينفون أن يكون هناك مثل هذه الصفات الموروثة (صفات اجتماعية وثقافية غير شخصية) يعتبرون أي فرق في المعاملة بين الناس على أساس وجود فروق من هذا النوع أنه تمييز عنصري، بعض الذين يقولون بوجود مثل هذه الفروق الموروثة يقولون أيضاً بأن هناك جماعات أو أعراق أدنى منزلة من جماعات أو أعراق أخرى، وفي حالة المؤسسة العنصرية، أو العنصرية المنهجية، فإن مجموعات معينة قد تحرم حقوقاً أو امتيازات، أو تؤثر في المعاملة على حساب أخرى، بالرغم من أن التمييز العنصري يستند في كثير من الأحوال إلى فروق جسمانية بين المجموعات المختلفة، ولكن قد يتم التمييز عنصرياً ضد أي شخص على أسس إثنية أو ثقافية، دون أن يكون لديه صفات جسمانية، كما قد تتخذ العنصرية شكلاً أكثر تعقيداً من خلال العنصرية الخفية التي تظهر بصورة غير واعية لدى الأشخاص الذين يعلنون التزامهم بقيم التسامح والمساواة.

الوضعيّـــة:

تنكر أن الفلسفة نظرة شاملة للعالم وترفض المشكلات التقليديّة للفلسفة بأعتبارها ميتافيزيقيّة فلا بدّ اذن من تجاوز المراحل الوضعية، والمعرفة

من هذا المنظور لا تكون حقيقيّة وأصليّة إلا إذا كانت قائمة على التجربة (القضايا الحقيقيّة هي قضايا الواقع)، والوضعيّة المنطقيّة: ترى أنّه لا بدّ على الفلسفة أن تتخلّى نهائيّا عن أوهامها الميتافيزيقيّة وأن تتحوّل إلى فرع من فروع العلم أي أن تكتفي بالتحليل المنطقي للغة العلميّة.

حركة الاناقة Dandysim

وهي حركة تقتضي التأنق الدائم في اللباس بحيث يختفي خلف التأنق الاحاسيس والتي تضيعها الملابس الفضفاضة الباهضة الثمن وقد جعل منها (بودلير) مذهباً له واتبعه في ذلك (مانيه) وهو ما يظهر في لوحاته وقد اعتبر اهتمام (مانيه) بأزياء النساء الانيقة هو تعويض عن تأنقه الخاص، في سنواته الاخيرة وقد التحق (مالارميه) في حركة التأنق وان هذا الاخفاء للاحاسيس وجد صداه في حركة التعبيرية التجريدية لاحقاً، والتي قال عنها (اوسكار وايلد) (ان المستقبل متعلق بالتأنق حيث الاجادة هي مثال الكمال التي سوف يسود)، وهي حركة العودة للمدنية بدلاً من الرجوع للطبيعة حيث لم تنجح الطبيعة في التغلب على شوق الانسان الحضاري بطبعه للاهتمام بضوء المدينة والزقاق والشارع والحانة (وتطرق هذا التحول ليمتد الى الشعر الذي اصبح يتغنى بالزهور الصناعية بدلاً من الطبيعية وحلت موسيقى حديثة (جازنيد) محل القديمة وصارت الحركة السريعة مثار الانتباه.

ثلاثي الأبعاد Three Dimensional

مصطلح يطلق على الأشكال المجسمة بالنحت أو التشكيل المجسم بالخامات في الأشغال الفنية الأخرى التي يبرز فيها الطول، والعرض، والعمق سواء كانت خامة منحوتة أو مشكلة، وتتضمن هذه الأشكال المجسمة على الفكرة الأساسية، والحجوم، والأشكال، والارتفاعات، والفراغات، والملامس، كما أنه يطلق على الصور واللوحات المسطحة التي تبرز فيها التجسيم الثلاثي من خلال الظل، والنور، والمنظور، والمسافة مما يجعل الأشكال تبدو مجسمة.

ثنائي الأبعاد Two Dimensional

يطلق هذا المصطلح على الأشكال الفنية التي تخلو من البعد الثالث وهو العمق، حيث تبدو الأشكال مسطحة، ومستوية الأبعاد، وقد برز هذا البعد في بعض الفنون البدائية، وبعض فنون الحضارات القديمة كالحضارة المصرية القديمة، وبرز بشكل كبير في فنون الحضارة الإسلامية في فن الزخرفة بجميع أنواعها، والنقش، والرسوم التوضيحية في المخطوطات الإسلامية.

الفنان Artist

يعد مصطلح الفنان من المصطلحات المتعددة المعاني فالرسام فنان، والنحات فنان، والمصور الضوئي فنان، والمصمم فنان حتى أصبحت كلمة فنان لا تقتصر على فن معين أو مهارة بعينها، إلا أن معظم الباحثين يتفق على إطلاق لفظ فنان على صاحب الموهبة الفنية، ويعرف الفنان عادة على أنه صاحب العمل الفني وهو ذلك المبتكر ذو الأفكار الغريبة عن التقليد، فالفنان غالباً ما يكون سابقاً لعصره أي ما يضن بقية الناس أنه شبيه بذلك المجنون نظراً لتميز أفكاره، لكنه في الواقع يعتبر أذكى الناس وأكثرهم خيالاً وإحساساً، فالفنان هو ركيزة الحضارة والقائد الكفؤ لقاطرة التطور، فدخوله لأي مجال عملي أو علمي قد يحوله من العالم المعقول إلى العالم اللامعقول.

القيمة الخطية Linear Quality

يمكن تحديد القيمة الجوهرية للخط على مدى الدور الأساسي الذي يلعبه الخط في اللوحة الفنية من ناحية نوعه، أو من ناحية مدى سمكه من الخط الرفيع إلى الخط السميك، أو على مدى ثباته من الاستقرار والهدوء إلى التوتر والقلق، أو على مدى قوته وضعفه، أو على مدى استقامته وصرامته أو انحنائه وتموجه، أو على مدى الإحساس والإيحاء الذي يعطيه للرائي من معاني الانكسار والرقة، والليونة والاتزان والحركة.

القيم الجمالية Aesthetic Values

مصطلح يقصد به النماذج المثلى التي من الممكن أن نقيس بها الأعمال الفنية الأخرى بما تحتويه من قيم جمالية من ناحية مثالية التكوين، وتطبيقه للقواعد، والقوانين الفنية، وترابط العلاقات الخطية واللونية، وترابط الأشكال، وانسجامها مع بقية العناصر الفنية، والتوازن وغيرها من عناصر وأسس التكوين العام.

القيمة Value

يقصد بمصطلح القيمة غالباً القيم اللونية التي تتدرج من الفاتح، والغامق في اللوحة الفنية، حيث يمكن الحصول على درجات من اللون الفاتح من خلال إضافة اللون الأبيض إلى لون معين نريده ويصبح بذلك قيمة لونية عالية، وعند الرغبة في الحصول على درجات من اللون القاتم يتم إضافة اللون الأسود إلى اللون الذي نريد تقتيمه ويكون بذلك قيمة لونية منخفضة.

الكروما Chroma

هي الصفة التي تدل على مدى نقاء اللون أي تشبعه، ويرتبط تشبع أي لون بمدى نقائه أو بمدى مزجه مع الألوان الأخرى المحايدة من اللون الأبيض واللون الأسود وقد تدخل الدرجات الرمادية في ذلك وهي الدرجات التي بين اللونين السابقين.

الكلاسيكية العائدة New Classicism

لقد أدى قيام الحركات العلمية للاكتشافات الأثرية في جنوب روما لمدينتي بومباي، وهيركيولينيم الأثريتين إلى ظهور المدرسة الكلاسيكية الجديدة في أواسط القرن الثامن عشر بدعوة من الفنانين الكلاسيكيين إلى التقليد، والمحاكاة واسترجاع الفكر الكلاسيكي لتلك الآثار الرومانية واليونانية القديمة بعدما أن طغى في الفن مبالغات فن الباروك، وفن الروكوكو في الزخرفة، وفي الترف المبالغ فيه، وسبب تسمية الكلاسيكية الجديدة بهذا الاسم كونها حركة (نزعة فنية) لا تبحث في التراث القديم للمثالية الجمالية فحسب،

بل كذلك عن السلوك والشجاعة، والوطنية، والفضيلة، وتقوم الكلاسيكية على الجمال المثالي في كل شي الذي يشمل الأشخاص، والمباني، وقيم الفضيلة، والسلوك، والشجاعة، والوطنية، وقد سعت الكلاسيكية تطبيق القواعد الفنية الصارمة في التركيب الفني من ناحية المنظور الهندسي، والنسب المثالية في الأحجام والأطوال، والعمق، والعلاقات الرياضية فيما بين الأشكال المرئية، والخطوط الصارمة، والألوان الرصينة القاتمة

لون مخفف Tint

هو اللون الناشئ عن درجة من درجات اللونية الفاتحة من خلال إضافة اللون الأبيض مع أي لون آخر، وبذلك يتحول قوام هذا اللون من اللون الشفاف إلى اللون المعتم، ويخف معه كذلك قوته، وطول إشعاع موجته اللونية.

لون معتم Body Color

اصطلاح يطلق على الحالة التي يتم فيها تحول اللون المائي الشفاف إلى لون مائي معتم قريب من ألوان الجواش، من خلال عملية خلط أو إضافة الألوان المائية المحادية (اللون الأبيض، واللون الأسود) مع أي لون مائي آخر.

متحف Museum

أصل كلمة المتحف ترجع إلى الأصل الإغريقي (Mouseion) ويعني المكان المرتبط بأرباب الفكر، والفلسفة، والحكمة، والمتحف هو عبارة عن مبنى مستقل يحتوي على مجموعة كبيرة من المعروضات النادرة، والآثار القديمة، والتحف الأثرية، والأعمال الفنية بقصد تأدية مجموعة من المهام الرئيسية من حفظ الموجودات الثمينة، والعمل على صيانتها بآستمرار، ودراستها، وإجراء المزيد من البحوث العلمية عليها، وتسجيل، وتوثيق البيانات والمعلومات الخاصة بها، ليسهل تعريفها، والتمتع عند مشاهدتها أو عرضها.

متاحف الهواء الطلق Open Air Museums

هي الأماكن التي يتم فيها عرض الأعمال الفنية، والمجسمات المنحوتة في الأماكن، والميادين، والحدائق العامة في الهواء لكي تتعايش مع محتويات

الطبيعة من حولها، وتهدف هذه المتاحف إلى إضافة قيم جمالية لتلك الأماكن العامة، وزيادة الارتباط بين الجمهور، والعمل الفني، وتعتبر كذلك مجال للدراسة، والبحث للمهتمين، والدارسين، ولعامة أفراد المجتمع، وتعتبر حدائق البلفدير أول نموذج للمتحف المفتوح التي حولها جوليوس الثاني إلى متحف الهواء الطلق.

متعدد اللون Polychrome

مصطلح يطلق على الأعمال (اللوحات) الفنية التي تحتوي على مجموعة لونية مختلفة، ومتعددة من الألوان المحايدة، والألوان الباردة، والألوان الحارة، والألوان المنسجمة، والألوان المكملة ما إلى ذلك، ويكثر استخدام مثل هذه المجموعات اللونية المتعددة خاصة في الأعمال الزخرفية بأنواعها المختلفة، كما في فن الزخرفة الهندسية والنباتية، والخطية، وغيرها والتي شاعت في عصر الحضارة الإسلامية.

علم الاجتماع التجريبي Empirical Sociology

أحد اتجاهات علم الاجتماع الحديث يتناول بالوصف جوانب معينة من الحياة الاجتماعية، وقد انتشر هذا الاتجاه على نطاق واسع في الولايات المتحدة الأمريكية (لوندبرغ - دود - مايو، الخ)، ويمكن أن تلعب دراسة الظواهر الاجتماعية الفردية بواسطة الأبحاث الاجتماعية المحددة دوراً ايجابياً فقط إذا هي قامت على أساس نظرية علمية تدرس المجتمع كوحدة تتطور طبقاً للقانون، ومع ذلك فإن أنصار علم الاجتماع التجريبي يرفضون وحدة وتكامل المجتمع والقوانين الموضوعية لتطوره، وهم يرفضون التغلغل في جوهر الظواهر الاجتماعية، ويعتبرون المجتمع تجميعاً آلياً لظواهر اجتماعية منفصلة، يصفونها ويسجلونها فحسب، ولايبحثون إلا في العلاقات بين العوامل المختلفة، ويقتصر منهج علم الاجتماع التجريبي على الاستخبارات واللقاءات والمعلومات الاحصائية، ويعتقد أنصاره أن هذا المنهج الكمي الخالص في البحث هو المنهج العلمي الوحيد، والسمات الأساسية لعلم الاجتماع التجريبي هي إفتقاره إلى أساس فلسفي عام، وتغاير عميق بين الدراسات الاجتماعية، ممايسفر عن خلق علوم اجتماعية

مختلفة، كل منها مستقل عن الآخر (علم اجتماع حضري، علم اجتماع ريفي، علم اجتماع عائلي، علم اجتماع صناعي، علم اجتماع ادمان الخمور، علم اجتماع أخلاقي، علم اجتماع اعلامي).

القبيلة Tribe

أحد أشكال المجتمع الانساني، يتميز به النظام المشاعي البدائي. ويتشكل أساس القبيلة بواسطة العلاقات العشائرية التي تؤدي إلى التفكك الاقليمي اللغوي والثقافي للقبيلة، وقد كان ارتباط الفرد بقبيلة هو فقط الذي يجعله شريكاً في امتلاك الملكية العامة ويعطيه نصيباً محدداً في الانتاج، وحق الاشتراك في الحياة الاجتماعية، وقد أفضى إحلال علاقات التبادل السلعي محل العلاقات العشائرية إلى تفكك القبائل وتوحيدها في قوميات.

ابستومولوجياEpistemology

اصطلاح مستخدم في اتجاهات الفلسفة البورجوازية الانجليزية والأمريكية، وعلى نحو أقل في الفلسفة الفرنسية، وبعض اتجاهات الفلسفة الألمانية، ويُعزى ادخال هذا الاصطلاح إلى الفيلسوف الاسكتلندي (ج. ف. فيريير « سنن الميتافيزيقا » - 1854) الذي قسم الفلسفة إلى مبحث الوجود (الأنطولوجي) ومبحث المعرفة الابستمولوجي، والابستمولوجيا هي نظرية المعرفة، وهي قسم هام من النظرية الفلسفية، وهي نظرية في مقدرة الإنسان على معرفة الواقع، ومصادر وأشكال ومناهج المعرفة الحقيقية، ووسائل بلوغها، وتناول المسألة الأساسية في الفلسفة هو نقطة البداية في مبحث المعرفة، ويعترف مبحث المعرفة المادي بأن العالم موضوعي ويمكن معرفته، إلا أن المادية في ما قبل الماركسية كانت تأملية، فهي لم تكن تدرك الدور الحاسم الذي يلعبه النشاط الإنتاجي الاجتماعي للناس في تطور المعرفة، وكانت تنظر إلى المعرفة من زاوية ميتافيزيقية، أما مبحث المعرفة المثالي فيؤكد أن المعرفة انعكاس لفكرة صوفية إذ أن العالم يخلق خلال عملية الإدراك الحسي لأن الأشياء "مركبات أحاسيس"، أو فإنه ينكر تماماً أن العالم يمكن معرفته وقد قدمت الفلسفة الماركسية مبحثاً في المعرفة علمياً على الأصالة، فإن الجدل المادي – الذي

يمضي إلى جذور القوانين العامة للغاية التي تحكم تطور الطبيعة والمجتمع والفكر – يقدم نظرية المعرفة العلمية الوحيدة، وهي « تضم ما يطلق عليه الآن نظرية المعرفة، أو الابستمولوجيا التي ينبغي – أيضاً – أن تنظر إلى موضوعها تاريخياً، وأن تدرس وأن تعمم أصل المعرفة وتطورها، والانتقال من اللامعرفة إلى المعرفة.

استنباط Deduction

فعل البرهنة أو الاستدلال على نتيجة (معلول) استناداً إلى اليقين والضرورة من مقدمة أو أكثر عن طريق قوانين المنطق، والنتيجة الاستنباطية هي سلسلة من القضايا، كل منها إما فرض أو قضية تنطلق مباشرة عن طريق قوانين لمنطق من قضايا سابقة في هذه السلسلة، وفي النتيجة المستنبطة تكون العلل كامنة في المقدمات، وما علينا إلا أن نستخرجها عن طريق مناهج التحليل المنطقي، وقد أضافت أبحاث مشكلات المنطق الرياضي في القرنين التاسع عشر والعشرين أحكاماً للأفكار المرتبطة بالاستنباط، وأظهرت أن مفهوم الاستنباط بأعتباره استنباطاً من الكلي إلى الجزئي مفهوم ناقص، والمفهوم الحديث للاستنباط هو تعميم بعيد كل البعد عن التفسير الأرسطي للاستنباط القياسي (من الكلي إلى الجزئي)، والاستنباط بصفة عامة يشير إلى أي استنباط أو استدلال.

تكيّف ADAPTATION

عملية تلاؤم الفرد مع البيئة environment التي يعيش فيها وقدرته على التأثير فيها، وهى أيضاً محاولات الفرد النشّطة والفعّالة التي يبذلها خلال مراحل حياته لتحقيق التّوافق والتّلاؤم والانسجام مع بيئته، وهذا التلاؤم يساعد الفرد على البقاء والنمو وأداء دوره ووظيفته الاجتماعية بصورة طبيعية، والتكيّف عملية تبادلية reciprocal process بين الفرد والبيئة التي يعيش فيها بمعنى أن الفرد يؤثّر في البيئة ويتأثر بها، ويرى كثير من الأخصائيين الاجتماعيين أن مساعدة الناس للتغلب على ضغوط الحياة life stresses خلال مراحل نموهم المختلفة وتقوية قدراتهم التكيفيّة ودعمها هو جزء أساسي من عملية التدخل والعلاج في الخدمة الاجتماعية.

اضطرابات القلق ANXIETY DISORDERS

اضطرابات القلق هي حالة مزمنة أو متكررة من الشعور بالتوتر والخوف والإزعاج والارتباك والقلق وعدم الاستقرار نتيجة فهم خاطئ للخطر والصراع، أو نتيجة خطر غير حقيقي وغير معروف، ومن أنواع هذا الاضطراب التالي:

1- اضطراب القلق العام anxiety disorder generalized الذي يتميز بالتوتر الحركي، والخوف من المستقبل، والنشاط الذاتي الزائد، وعدم القدرة على التركيز، والأرق، وسرعة الغضب والانفعال. وعدم القدرة على التحمل بصفةعامة.

2- الاضطراب العصابي الوسواسي obsessive compulsive disorder الذي يتميز بالأفكار الثابتة غير المرغوب فيها "الوّساوس"، والقيام بالأفعال القَهرية النمطية غير المعقولة مثل غسل اليدين بين الحين والآخر، ولعق الشفاه بصورة مستمرة بهدف التغلب على القلق وإطفاء مشاعر الذنب.

3- رهاب الخلاء agoraphobia وهو الخوف المرضى من الأماكن المفتوحة كالميادين والصحارى.

4- الرهاب الاجتماعي social phobia وهو الخوف المستمر والشديد من الوقوع عرضة لملاحظة الآخرين.

انطوائي Introversive

شخص انعزالي، يميل إلى الأعمال التي لا تتعامل مع الجمهور ولا يحب التجمعات، ويراقب ذاته دائماً، وهو شديد الحساسية لأي موقف اجتماعي.

الكاريزما Charisma

مصطلح يشير الي سمة "الجاذبية" والقبول من الغير التي حباها الله لبعض من عباده وتفرض خدمة الفرد تحلي الاخصائي بها اذا ما اريد له التصدي لمشكلات البشر، فهي وصف يطلق على الجاذبية الكبيرة والحضور الطاغي الذي يتمتع به بعض الأشخاص والقدرة على التأثير على الآخرين إيجابياً بالارتباط

بهم جسدياً وعاطفياً وثقافياً، فهي سلطة فوق العادة، سحر شخصي وشخصية تثير الولاء والحماس، والكلمة تأتي من كلمة (بالإنجليزية: Charisma) والتي ترجع لأصل يوناني وتعني الهدية أو التفضيل الإلهي، وعلى الرغم من صعوبة إيجاد تعريف دقيق لهذه الكلمة إلا انه يمكن ربطها بشخصية معينة والقول إن الشخصية الكاريزمية هي التي لها قدرات غير طبيعية في القيادة والإقناع واسر الآخرين، كما أنها تمتاز بالقدرة على الهام الآخرين عند الاتصال بهم، وجذب انتباههم بشكل أكثر من المعتاد، والأصل اللغوي للمصطلح يوناني وهو كاريزما Charisma يعني موهبة أو عطية إلهية، وأصطلاحاً فإن كاريزما هي الصفة المنسوبة إلى أشخاص أو مؤسسات أو مناصب بسبب صلتهم المفترضة بالقوى الحيوية المؤثرة والمحددة للنظام، ولقد استخدم المصطلح من ثم في فجر المسيحية للإشارة أساساً إلى قدرات الروح القدس، و يعتبر (ماكس فيبر Max Weber 1920_1864) أول من أعطى المصطلح صبغة سياسية عندما استخدمه للإشارة إلى القدرة التي يتمتع بها شخص معين للتأثير في الآخرين إلى الحد الذي يجعله في مركز قوة بالنسبة لهم وبحيث يمنحه الواقعون تحت تأثيره حقوقاً تسلطية عليهم كنتيجه لقدرته التأثيرية هذه، فالمزايا التسلطية التي يتمتع بها الشخص الكاريزماتي ويمارسها على الآخرين تنبع أساساً من أضافة الآخرين صفات وقدرات خارقة له مثل الإيمان بأنه صاحب مهمة إلهية مقدسة أو بأن لديه قدرات إدراكية غير طبيعية ونفاذ بصيرة لا يبارى أو بأنه يتحلى بفضائل خلقية تعلو مرتبة البشر لتسمو به إلى مرتبة أعلى، ونظرية (فيبر في السلطة هي من أشهر ما ارتبط بأسمه وفيها بحث عن الأسباب التي تحمل الناس على الرضوخ إلى الأوامر الصادرة عن السلطة العليا.

بيروقراطية Bureaucracy

البيروقراطية تعني نظام الحكم القائم في دولة ما يُشرف عليها ويوجهها ويديرها طبقة من كبار الموظفين الحريصين على استمرار وبقاء نظام الحكم لارتباطه بمصالحهم الشخصية ؛ حتى يصبحوا جزءً منه ويصبح النظام جزءً منهم، ويرافق البيروقراطية جملة من قواعد السلوك ونمط معين من التدابير

تتصف في الغالب بالتقييد الحرفي بالقانون والتمسك الشكلي بظواهر التشريعات، فينتج عن ذلك " الروتين " ؛ وبهذا فهي تعتبر نقيضاً للثورية، حيث تنتهي معها روح المبادرة والإبداع وتتلاشى فاعلية الاجتهاد المنتجة، ويسير كل شيء في عجلة البيروقراطية وفق قوالب جاهزة، تفتقر إلى الحيوية، والعدو الخطير للثورات هي البيروقراطية التي قد تكون نهاية معظم الثورات، كما أن المعنى الحرفي لكلمة بيروقراطية يعني حكم المكاتب.

بروليتارياProletariat

يشير هذا المصطلح في الأصل إلى أدنى الطبقات الاجتماعية في روما القديمة، ولكنه استخدم فيما بعد ليعني احتقار الأشخاص من الطبقة الدنيا في أي مكان إلى أن جاء (ماركس) واستخدمه بدقة للإشارة إلى عمال الصناعة الريفيين والحضريين على السواء، الذين ينبغي عليهم أن يعملوا لكي يعيشوا لأنهم لا يملكون أي رأسمال، وهم في حالة قريبة من الفقر لأنهم يشتغلون بالأعمال اليدوية في الصناعة، وهي الطبقة التي تقف في مواجهة البرجوازية.

برجوازيةBourgeoisie

أصل الكلمة فرنسي، واستخدمت في العصور الوسطى للإشارة إلى الطبقة الوسطى للمواطنين الفرنسيين خاصة لأحرار المدن، وكان هؤلاء الناس يمكن تميزهم عن المزارعين من ناحية وطبقة النبلاء من ناحية أخرى، وترمز البرجوازية إلى طبقة التجار وأصحاب الأعمال والمحلات العامة...واستعمل (كارل ماركس) لفظ برجوازية في الإشارة إلى الطبقة التي تملك رأس المال، وهو يرى ان هناك علاقة عداء متزايدة بين طبقة البروليتاريا وطبقة البرجوازية، وفي النهاية ستنتهي البرجوازية وستقوم ديكتاتورية البروليتاريا.

الاستنتاج Conclusion

ضرب من الاستدلال غير المباشر تكون المقدمات والنتائج فيه قضايا ذات درجة متساوية من الكلية، والمماثلة وكذلك النتائج المستمدة من اصطناع النظير

هي أمثلة على الاستدلال والاستنتاجي، تبعاً لطبيعة المقدمات والنتيجة، ويمكن أن يكون الاستنتاج واحداً من ثلاثة أنماط:

(1) استدلال من الفردي إلى الفردي

(2) استدلال من الخاص إلى الخاص

(3) استدلال من العام إلى العام.

الحشد Aggregate

يشير إلى شكل من أشكال التجمعات الإنسانية، ويمثل الحشد أبسط أنواع التجمعات الإنسانية، يتواجد الأفراد في الحشد في بقعة جغرافية بالقرب من بعضهم البعض دون شعورهم بوحدة المصالح المشتركة أو وحدة الكيان، وبذلك لا يكون بين أفراد الحشد أي نوع من التفاعل أو أي تنظيم اجتماعي، وكل ما يميزهم القرب المكاني، ولكن إذا حدث وشعر أفراد الحشد بوحدة التركيب ووجود المصالح المشتركة، فإن هذا الشعور بوحدة الكيان ووحدة الأهداف المشتركة يؤدي إلى تحول الحشد إلى شكل آخر من أشكال التجمعات الإنسانية، يطلق عليه: جمع.

الأبيقورية Epicurcanism

هي مدرسة اسسها (ابيقور) ومذهب الإبيقوريين يُنسب إلى(إبيقور)، وقد ساد ستة قرون، إذا كانت لـ(إبيقور) ومن تبعه من تلاميذه نظرية في الطبيعة، مقتضاها إرجاع كل شيء في عالمنا إلى ذرات، إلا أن اهتمامهم انصرف أساساً إلى الأخلاق، وقالوا فيها إن أساسها اللذة، واللذة هي هدف الإنسان في حياته، واللذة ليست مقصورة على اللذة الجسدية، بل تسمو عليها اللذة العقلية، وليس الأمر بالسعي إلى اللذة الوقتية، بل قد يكون بالعمل على منع الألم، وخير اللذات هي في هدوء البال، وطمأنينة النفس، وهدوء البال بدوره يتحقق بالحد من الرغبات، والحاجات، والبساطة، والاعتدال في العيش، وكما أن اللذة هي غاية الحياة، فإن المعرفة لا تتحقق إلا عن طريق الحواس، والحواس ترشد المرء إلى تحديد طبيعة الشيء، فيصدر حكمه بعد الإدراك الحسي، غير أنه إذا أخطأ

فليس الخطأ بناجم عن الإدراك الحسي، وإنما ينتج من الحكم والإدراك الحسي والشعور باللذة، هما مقياسا الحقيقة، وأسلوب الوصول إلى المعرفة ويرتكز فكر(ابيقور) الاجتماعي والفلسفي على الابتعاد عن الحياة العامة ولايقر بالتساوي المركزي بين المجتمعات لأنه يوجب العداء والتباغض، ويرى إن الدين والموت مصدريين اساسين للخوف وسار بذلك إلى الاتجاه المادي ويعتبر وجود الدولة على اساس كفالة الأمن والاستقرار والوقوف امام المفيدين، ويعتقد بإن طبيعة المجتمع البشري قائمة على الانانية بالسليقة ويجرون وراء مصالحهم الذاتية فإن حقق البعض خيراً أفسدته انانية البعض الآخر فأصبح لا مناص لهم جميعاً من الاتفاق على الامتناع عن احاقة الأذى بعضهم ببعض إذ ليس ارتكاب الظلم سيئاً في حد ذاتة لكن مكابدة عواقبه ومعاناة تبعاته دون أن يجد المظلوم من يدفع عنه المكارة هو اسوأ من أي شيء آخر فكان إنّ تعاهد الناس على احترام حقوق بعضهم بعضاً اتقاء لما يصيب البعض من مكائد البعض الآخر، ويقول بعض الفلاسفة ومنهم(جورج اسباين)، إنه أكثر أجزاء المذهب الابيقوري جرأة، وقد كانت هذه المدرسة نقداً لاذعاً لكل صنوف العادات والعقائد الخرافية مثل العرافة والتنجيم وكان ذلك في الحقيقة شراً كبيراً وكانت صحيفتها في هذا المجال مشرفة على عكس مدرسة الرواقيين التي كانت دائماً على استعداد عظيم لتلمس ظلالي من الحقيقة في عقائد شائعة كان من الجلي عدم صحتها، وتشير الى الاعتقاد بأن اللذة الحقيقية مرهونة بضبط النفس والاعتدال والسلوك القويم، وقد روج الأبيقوريون لفكرة أن أفعالنا محددة بآلية ذرية دقيقة، أي بحتمية طبيعية، لن تمكننا من تصور النشاط المختار بملء حريتنا، ولن تساعدنا على إيجاد بيان المسؤلية، فالضرورة تقوض الأخلاق، تقلق روحنا وتنتج شقاءنا، إذن، اجتهد الأبيقوريون في إظهار الضرورة وهي تقوض الأخلاق، تقلق روحنا وتنه شقاءنا، إذن، اجتهد الأبيقوريون في إظهار الضرورة الطبيعية، بالرغم من كونها حقيقية نحن مركبات ذرية، خاضعة لآثار ميكانيكية، وروحنا أيضاً آلية انها مادية آلية من جهة، وآلية حاذقة تخلي مكانها للصدفوية من جهة اخرى، ولا تعتبر المشكلة الأبيقورية إثبات الحرية وإنما السماح بأختبارها، بتحرير الرغبات

التافهة، والرعب الذي لا يمتلك أي أساس، والخرافات أو ثقل القيود الاجتماعية انها فلسفة الحرية.

الأخلاق Morals .

فرع من الفلسفة يدرس سيرة الإنسان وطبيعة الحق والباطل، والأخلاق في اللغة، هي العادة، والسجية، والطبع، والمروءة، وعند القدماء تصدر بها الأفعال عن النفس من غير تقديم الرؤية، والفكر، والتكلف، فغير الراسخ من صفات النفس لا يكون خلقاً، كغضب الحكيم وكذلك الراسخ الذي تصدر عنه الأفعال بعسر وتأمل كالبخيل إذا حاول الكرم، وقد يطلق لفظ الأخلاق على جميع الأفعال الصادرة عن النفس محمودة كانت أو مذمومة

1. إن الأخلاق هي جملة قواعد السلوك المقبولة لدى جماعة من الناس في عصر معين وفي حضارة معينة.
2. إن الأخلاق هي جملة قواعد السلوك التي تعد صالحة صلاحاً لا شرطياً.
3. إن الأخلاق هي نظرية عقلية عن الخير والشر، وهذه هي الأخلاق الفلسفية.
4. إن الأخلاق هي جملة ما يتحقق في العلاقات الاجتماعية من أهداف حياة ذات صبغة إنسانية أعظم، ومن ذلك نستنتج أن الأخلاق هي علم قواعد السلوك، وتُعرّف فلسفة الأخلاق بأنها " هي ذلك الفرع الفلسفي الذي يهتم بشخصية الإنسان وسلوكه "، إذن فلسفة الأخلاق تعنى بتنظير سلوك الإنسان كونه فرداً وعضواً في جماعة، بمعنى آخر هي فلسفة الصلاح والاستقامة في السلوك الإنساني

الجدلية الهيجلية Frame debate

في فلسفة (هيجل) هي مجرى التغير الحاصل بالصراع بين المتناقضات، وهذا الصراع يفرز أمرًا جديداً يسمى (التركيب)، كما أن التركيب بدوره يتصارع مع نقيضه .

الشكوكية أو مذهب الشك

هي مذهب يقول بأن المعرفة الحقيقية في حقل معين هي معرفة غير محققة أو مؤكدة، والكلمة المقابلة باللغة الإغريقية هي: σκέπτομαι (*سكيبتوماي*) وتعني الفحص والتفكر. ويعد (بيرو 275-360Pyrrho ق.م) الذي صحب الإسكندر في رحلته إلى الهند من أشهر الشكوكيين. ومن أتباعه في هذا المذهب كل من(تيمون *Timon* وكرنيادس 129-213Carneades ق.م.) ويقوم هذا المذهب على نظرية فحواها أننا وإن كنا نعرف ظواهر الأشياء، فلا نستطيع أن نعرف حقيقتها الباطنية، ولما كان الشيء الواحد يظهر بمظاهر مختلفة لعدد من الأشخاص، فإنه من المتعذر أن نعرف الصواب في وجهات النظر. ولما كنا لا نستطيع التأكد من طبيعة الشيء، ولا إصدار الحكم الصائب عليه، فإن الأمر يقتضي الوقف والامتناع عن أي عمل، ومن ثم على المرء أن يعيش في هدوء وطمأنينة، متحرراً من كل وهم أو ضلال، ويمتنع عن الرغبات حتى يتحرر من الشقاء، وفي هذا ما ينبئ بأن هذا المذهب قد يدعو إلى السلبية والهروب وعدم الاكتراث ولا يعنيه في شيء أن يسبر غور الطبيعة للتعرف على أسرارها، وقد يكون مذهب الشك هذا مرآة تعكس حالة القلق وعدم الاستقرار التي عرفها شعبا الإغريق والرومان، في ظل الفتوحات والنزاع على السلطة الذي ساد ما بعد الإسكندر، وفي أيام الإمبراطورية الرومانية التي عانت ظروفاً مماثلة، ومن انواع الشكوكية

- الشكوكية الفلسفية، الشكوكي يتفحص بعين ناقدة معاني الأنظمة والبنى الموجدة في أي قضية أو زمن، هذا الشك يمكن أن يتراوح من انعدام إيمان كامل في الحلول الفلسفية الراهنة إلى لاأدرية أو حتى رفض واقع العالم الخارجي.
- الشكوكية العلمية هي طرح التساؤلات حول مدى صحة الأقوال والادعاءات، والتدقيق فيها بإخضاعها لتحقيق نظامي، يعتبر المنهج العلمي أحد وسائل هذه التحقيق.

- الشكوكية الدينية هي الشكوكية المتعلقة بالمواضيع الدينية مثل طرح التساؤلات حول وجود الإله والمعجزات، الشكوكي ليس بالضرورة ملحد أو لاأدري، يعتبر (سقراط) من أوائل الشكوكيين الدينيين.

مذهب المنفعة Benifit method

الاعتقاد بأن سيرة الإنسان ينبغي أن يكون أساسها عمل الخير لأكبر عدد ممكن من الناس .

المثل Proverb:

تشكل (المثل) موضوع المعرفة اليقينية، فحيث ما كان هناك علماً يقينياً فلابد ان يكون لموضوعه وجوداً غير الوجود المحسوس، يتمثل في ظواهر مجردة لا تدركها الحواس ولا يطرأ عليها الفساد والفناء وعندما يتعلق بها العقل يستفاد "العلم"، حيث لولا وجود هذه المجردات يكون من المستحيل للعلم اليقين بشيء من الاشياء فهي العالم المعقول الذي هو اصل العالم المحسوس، وعالم المثل الثابتة الخالدة الكامنة في النفس منذ الولادة يكون علمنا بها هو عملية تذكر وجهلنا نسيان والمعرفة بذلك ترتبط بالماضي وبالتالي بالزمان الذي يمثل العالم العقلي في العالم الحسي عند (افلاطون)، وقد بنى (افلاطون) نظرية المُثل على اراء كل من (بارمنيدس وهيرقليطس)، فالاول قال ان العالم له وجود واحد غير متغير، ثابت(حسب نظرية تصنيف المسافة)، والثاني قال ان العالم في ديمومة مستمرة من التغير (لا تستطيع ان تضع رجلك في نفس النهر مرتين)، فأوجد (افلاطون) رأي توفيقي بين الاثنين ووضع فلسفته الميتافيزيقية، اذ ان (افلاطون) قسم الوجود الى طبيعتين، طبيعة عالم الروحاني، السماوي، المثالي، غير المتغير، غير خاضع للزمن، كل شيء فيه كامل اوجده المصمم او الخالق، والعالم الثاني هو عالم الواقعي الادنى الذي نعيشه، عالم زمني، عالم متغير، ناقص، مملوء من الشرور، مملوء من الاخطاء، وان الانسان هو مكون لطبيعتين الروح او النفس والجسد المادي، الروح هي من عالم المثل العلوي ابدية خالدة، والجسد هو من عالم الارضي الناقص الزائل، واتحدت النفس بالجسد بعد ان نزلت من نجوم السماء العلوية بمحض ارادتها، وبذلك فقدت ذاكرتها ومعرفتها، هنا في عالم

الواقع اصبح هدفها العودة الى عالمها الاول عالم الخلد، لذلك تكافح وتتألم كي تصل الى هذا الهدف، وذلك لن يتم الا بتحرير الروح من الجسد والعودة الى السماء عالم المثل، فالجسد في نظر (افلاطون) هو قبر الروح (النفس) اما الاشياء الموجودة في عالم الواقعي، عالم الارضي، فهي صور او اشكال ناقصة لمثيلاتها الموجودة في عالم العلوي وهي متعرضة لتغير او خطأ.

حركة ما قبل رفائيل Pre- Raphael Movement

مصطلح يطلق على أحد الحركات الفنية التي ظهرت في إنجلترا في عام 1848م وأكملت عقدها في منتصف القرن التاسع عشر، وقد تزعم هذه الحركة مجموعة من الفنانين الشبان الإنجليز من أبرزهم الفنان (جابريل روسيتي 1828-1882م)، وقد نشأت هذه الحركة كرد فعل على الفن الفيكتوري الأكاديمي السائد في إنجلترا، وقد هدفت هذه الحركة إلى الرجوع واستلهام المثاليات الجمالية، والكلاسيكية القديمة، من ناحية الالتزام، والصدق بالتعبير عن الموضوعات الطبيعية، وكذلك الموضوعات الرصينة التي تشجع الأخلاق الحميده، والموضوعات الأسطورية القديمة المستمدة من الحضارة اليونانية والرومانية القديمة التي كانت سائدة في إيطاليا قبل ظهور شهرة الفنان الإيطالي (رفائيل سانزيو1483-1520م) في عصر النهضة، مبتعدين بذلك عن القواعد الفنية الصارمة في الرسم، والتلوين، والاهتمام بالأضواء والظلال، وإبراز التفاصيل الدقيقة، والطبيعية للأشياء التي كان يطبقها فنانو عصر النهضة بحرص، والتزام شديد.

الخبرة الجمالية Aesthetic Experience

هي حصيلة تضافر المعلومات المعرفية، والممارسة العملية لدى الفرد المتذوق للوصول إلى درجة عالية من المعرفة، والثقافة، والوعي، والفهم من ناحية التذوق الجمالي للأعمال الفنية، والمرحلة الفنية التي عاشها الفنانون أنفسهم أثناء إنتاجهم لتلك الأعمال.

الخبرة الفنية Artistic Experience

الخبرة الفنية تأتي نتاج لسلسة من العمليات والنشاطات الذهنية، والعقلية والعضلية وغيرها سواء من خلال الإطلاع والقراءة المستمرة في تاريخ الفن وفي الأساليب والاتجاهات القديمة، والمعاصرة، والرؤى الفلسفية والجمالية أو من الممارسة التطبيقية العملية للفن بكل مجالاته الفنية قدر الإمكان أو من خلال محاولة تذوق، و نقد الكثير من الأعمال الفنية أو من خلال السعي لإجراء العديد من التجارب المبتكرة في مجال الفن.

الخداع البصرية Optical Illusions

الخداع البصري هو أحد الأساليب الفنية الحديثة في الفن والذي يعتمد على ابتكار الظواهر المرئية الخداعية التي تؤثر على مداركنا البصرية والحسية من خلال إيجاد أشكال هندسية مركبة ذات حدود حادة مثل المربعات والمستطيلات وغيرها أو إيجاد أشكال غير مألوفة على خلاف خبرتنا البصرية السابقة، أو إيجاد تصميمات خيالية غريبة واستخدام الألوان المتضادة ذات اللونين مثل اللون الأبيض، والأسود أو من خلال مجموعة من الألوان المتعددة، أو الخطوط المستقيمة، والمتموجة، والمتداخلة مع بعضها أو من الرسوم الثابتة، والمتحركة ذات البعدين، أو ثلاثة أبعاد .

الخط الخارجي Outline

هو الخط الذي يحيط الأشكال، والرسوم بخط خارجي المسمى بخط المحيط (Contour line) من غير تضليل أو إبراز التفاصيل الدقيقة، وقد لجأ إليه الفنان الحجري في داخل كهفه، والفنان في عصر الحضارات الفنية، وكذلك لجأ إليه الفنان المعاصر لوضع الرسوم التخطيطية (التحضيرية) لعمله الفني قبل الشروع في تنفيذه.

الخلفية Background

الخلفية (الأرضية) هي ذلك الجزء المهم المسطح (الفارغ) الذي يغطي مساحة من العمل الفني سواء كانت صغيرة أو كبيرة، والخلفية تقوم بدور بارز

في العمل الفني من خلال إبراز الأشكال، والعناصر الفنية التي تقع أمامها إلى الأمام، وإلى عين الرائي، ولكي نرى هذه الأشكال سواء كانت هندسية أو طبيعية أو عضوية ونحوه لا بد تكون ذات ألوان ناصعة، وجذابة، وقوية، وتفاصيل أشكالها، وخطوطها واضحة للرائي حتى لا تضيع معالم شكله مع الخلفية، وأما الخلفية فلا بد أن تكون ألونها خافتة أو محدودة، وقليلة التفاصيل.

الزخرفة Decoration

يرجع أصل كلمة الزخرفة إلى الكلمة اللاتينية(Decus) ، والتي تعني التزين أو التجميل، والزخرفة أو فن التزين قد نشأت منذ أقدم العصور ففي العصر الحجري كان الإنسان البدائي يستلهم الزخرفة من جمال الطبيعة ومظاهرها والتي زين بها داخل كهفه ومسكنه، وعلى حليه المصنوعة من العظام وأدواته اليومية، وبعد تعاقب الحضارات التاريخية تجددت أفكار الفنان حيث أخذ الفنانون يتوارثون عن أسلافهم أنماط مختلفة من الزخرفة التي تغطى عليها الصفة الدينية في كل حضارة من الحضارات، ولما جاءت الحضارة الإسلامية أبدع الفنان المسلم في ابتكار أشكال زخرفية جديدة من عناصر زخرفية نباتية محورة، وزخارف خطية متداخلة، وأشكال نجمية مجردة.. وترتكز الزخرفة في أساسها على قواعد رئيسية منها التوازن، والتكرار، والتشعب، والتناظر أو التماثل، وما إلى ذلك.

الشكليةFormalism

هي أحد النظريات التي ظهرت في بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والتي تمحورت حول الخبرة الجمالية، وفلسفة الجمال، وعلى فكرة الاتجاه الجمالي في موضوعات الأعمال الفنية، وتوجيهه في المناهج الدراسية للفن، والتربية الفنية بشكل أساسي، وسبب تسمية النظرية الشكلية بهذا الاسم لأنها تتمحور حول الشكل والمظاهر الخارجية له في وضعه الطبيعي بأعتباره الأساس الأول لفهم عناصر العمل الفني، وبذلك يسهل على التلاميذ عملية التذوق، والنقد الفني له .

الطبيعية Naturalism

الطبيعية هو أحد الاتجاهات الفنية التي اهتمت بتصوير بيئة الطبيعة، ومظاهرها الخارجية، وجاء هذا الاتجاه كرد فعل على الفنانين الذين تركز اهتمامهم على مواضيع التصوير التشخيصي، والمواضيع التاريخية والدينية، ومواضيع القضايا الإنسانية، وتهمل مواضيع الحياة الطبيعية، وقد هدف فن الطبيعة من ذلك لأستخراج أسرار الجمال الكامن في الحياة الطبيعة، ولفتح المجال للفنان للتنفيس عن نفسه، وعن الشعور العاطفي تجاه تلك الطبيعة.

الطراز الأكاديمي Academic Art

ترجع لفظة (أكاديمي) إلى العصر الإغريقي حيث تشير إلى (أكاديميوس) المكان الذي كان تعقد فيه المناظرات والحوارات، والمناقشات بين الفلاسفة الإغريقيين في المسائل الفلسفية حول الفن، والجمال، والأخلاق، والأدب، وغيرها من المسائل، ومصطلح الأكاديمي أخذ من المدرسة التي أسسها الفيلسوف الإغريقي (أفلاطون) في أثنيا عام 387 ق. م تحت اسم (أكاديمي)، حيث طبقت تلك المدرسة المبادئ الأكاديمية من خلال الالتزام، والتمسك بالقيم، والقواعد، والمثل العليا، والمثالية، ومراعاة التقاليد المنطقية في الفن، والأدب، والفلسفة وغيرها.

الطراز الكلاسيكي Classical Style

مصطلح يطلق على الطرز الإغريقي القديم (اليوناني) الذي ساد في الحضارة القديمة في أثنيا، والذي اعتمد على القواعد الرياضية والمنطقية، والذهنية في المقاييس والأطوال، والأبعاد الحسابية، والحسابات الدقيقة، والنسب المثالية في المنحوتات الرخامية أو الحجرية في فن عمارة المساكن والمعابد وزخرفتها أو في فن النحت والمجسمات والأعمدة، والتيجانات أو في الأشكال المرسومة على الجدران، والقطع الخزفية.

الطراز الهندسي Geometric Style

مصطلح يطلق على نمط معين من العمارة التي سادت في العصور ما قبل التاريخ في حضارات حوض البحر المتوسط، وهو طراز مرتبط بالطبيعة مستعيض في ذلك المقومات الرياضية، والمنطقية من الخطوط والأشكال والدوائر، والمساحات الهندسية والحسابات الدقيقة.

الظلال Shadows

الظلال هي المنطقة الناشئة عكس جهة سقوط الضوء من أي مصدر ضوئي ثابت كان (طبيعي أو صناعي) على الأجسام، وتؤثر الظلال في الأعمال الفنية في الإحساس بالعمق الفراغي (البروز) من خلال القيم اللونية القاتمة، وكذلك الإحساس بالمسافة بين الجسم والظلال التي تشغلها على الجدار (المساحة)، وأيضاً تؤثر الظلال على الإحساس بالتجسيم في الأعمال الفنية ذات الأشكال الثنائية الأبعاد فمن خلال إضافة الظلال عليها (التظليل) تتحول تلك الأشكال إلى أحجام ثلاثية الأبعاد.

التيراكوتا Terra Cotta

وهى خامة تستخدم في أعمال النحت، استخدمها الإنسان في عصور ما قبل التاريخ، كما استخدمها قدماء المصريين والإغريق والصينيون وشعوب الهند على مستوى فنى عال، ومن مميزاتها التى جعلتها تستخدم على مر السنين هى:

1. سهولة الاستخدام، إذ تجهز الطينة الأساسية داخل إطار معدنى، ثم تحرف بطريقة لا تكلف كثيراً.
2. وبعد حرقها تصبح أكثر المواد التى لا تتعرض للتلف أو التآكل أو التشقق – إلا أنه يمكن بالطبع كسرها نتيجة لأى تصادم يقع عليها.
3. يمكن الحصول على التأثيرات اللونية المتعددة لها سواء بأستخدام الطينات ذات الألوان المختلفة أو بإضافة طبقات من الطلاء الزجاجى ذات الدرجات اللونية المتعددة حيث تثبت على سطح التمثال في أثناء عملية الحرق الثانية في الفرن المعد لذلك أو في الفرن العادى.

اما أسطورة جيش التيراكوتا الصيني فهي جيش مصنوع من الطين !! ليسوا أشخاص أو جنوداً حقيقيين، بل آلالاف المُقاتلين المصنوعين من الطين منذ أكثر من 2,100 عام، بخيولهم وأسلحتهم وعرباتهم!هؤلاء هم محاربو التيراكوتا الذين تم دفنهم مع الإمبراطور(كين شين هوانج) أول إمبراطور للصين وصاحب فكرة بناء سور الصين العظيم، حيث ان جيش التيراكوتا يعتبره البعض العجيبة الثامنة بعد عجائب الدنيا السبع، اما المكان فهو مدينة زيان Xian (أو شيان) شمال غرب الصين، والزمان هو عام 246 قبل الميلاد، حين أمر إمبراطور الصين الأول(كين شين هوانج) ببناء هذا الجيش ليتم دفن معه عندما يموت!!! وأمر حينها (كين) بأن لا يكون هناك جنديين مُتشابهين في هذا الجيش بأكمله !!وهذا ما تم بالفعل ببراعة مثيرة للدهشة حيث شارك ما يقارب 700,000 شخص لبناء آلالاف التماثيل الطينية غير متشابهة بملامح دقيقة لدرجة مدهشة، ووضعها في أفران تصل درجة حرارتها لألف درجة مئوية، ثم تركها لتبرد وتلوينها وتزيينها، وقد تم بناء هذا الضريح بشكل يجعل من الصعب على أي شخص اكتشافه، وبالفعل لم يتم اكتشافه إلا بالصدفة في العام 1974 حين كان مجموعة من المزارعين المحليين يقومون بحفر بئر، ليكتشفوا هذا الجيش الأسطوري، جيش الطين او جيش الفخار كما يدعى، امر بصنعه اول امبرطور صيني [الامبرطور كين[زاعماً انه الجيش الذي سوف يقوده في الحياة الاخرى (فالصين مليئة بالخرافات. .نحن نكتشف الفنية منها) نفس الامبرطور هو من أمر ببناء " سور الصين العضيم" هذا اقتباس لتعداد الجيش الذي لم يتم الكشف عنه بعد "مما يزيد على الـ 8000 جندي و 130 عربة حربية و520 حصاناً بخلاف 150 فارس على أحصنتهم إضافة إلى عدد من الموسيقيين والحواة ولاعبو الأكروبات وبعض الموظفين (جميعهم من الفخّار كما أسلفنا)" ويبقى مجرد خرافة لكنه عمل فني ضخم، وقال المؤرخ الصيني الكبير سيما كيان في كتابه الشهير شيجي أن الإمبراطور الأول للصين دُفن مع قصور وجنود وإداريين وموسيقيين وأواني فخارية قيمة، والعديد من الأشياء المدهشة وسط 100 نهر مُطعّم بالزئبق!وقد اكتشف العلماء بالفعل وجود نسب كبيرة من الزئبق في تربة المنطقة المحيطة بالضريح، ما أعطى مصداقية لكلام المؤرخ الصيني سيما كيان، هذا

ولم يكتشف العلماء أجزاء كبيرة من هذا المكان بعد مثل الهرم الترابي الذي يبلغ ارتفاعه 76 متر، بمساحة 350 متر مربع لأنه يخشون أن يقوموا بتدميره عند محاولة اكتشاف ما يحتويه! فجيش التيركوتا هو جيش اسطوري مصنوع من الطين وعمر الاسطورة اكثر من 2100 عام وهم يشبهون لحد كبير الانسان الحقيقي لكنهم مصنوعين من الطين تم دفنهم مع الإمبراطور (كين شين هوانج).

الفريسك :Fresco

هو التصوير بالأكاسيد الجيرية على الملاط الرطب، ويصمم تصوير الفريسك وينفذ بعناية ونظام جزءاً بعد جزء بدقة تترك مجالاً ضئيلاً للتعديل أو الإيحاء، إذا يعد الفنان رسومه على الورقة ويجهز مقدماً مساحة الحائط الذي يعرف من خلال تجربته أنه يستطيع تغطيتها بالألوان في يوم واحد، ثم يقوم عامل الملاط بوضع الطبقة الأخيرة الخشنة المبللة على هذا الجزء، ويرسم الفنان على الحائط... الخط الخارجى من الرسم الذي على الورقة بالحجم الكامل الملائم، وبعد أن يتم الفنان التصوير الفعلى لتلك المساحة... يترك الجزء الذي يشمله ليجف، وفى اليوم التالى يعد جزءاً آخراً، ثم تتبع نفس الطريقة ويوجد لهذه الطريقة مزايا وعيوب نسبية، فمميزاتها من الناحية العملية تكاد تكون وسيلة دائمة تناسب احتياجات العمارة، تبقى ببقاء البناء نفسه، كما أن ألوانه خفيفة لا تحث على إظهار التفاصيل بقدر التركيز على المساحات الواسعة البسيطة التى تزيد من خاصية الفريسك الأساسية وهى:الضخامة، اذ يرغم الفنان على إنهاء عمله في كل جزء يعمل فيه في يوم واحد لسرعة جفاف الملاط، ومن عيوبها إن الملاط لسرعة جفافه يلزم الفنان بألا يتردد في عمله وأن يكون في طريقة تصويره تلخيص مما يجعل من المستحيل إصلاح أياً من الأخطاء أو أن يغير من رأيه بدون أن يهدم الجزء المعيب، وهى طريقة تترك آثاراً في المكان الذي يضاف إليه مصيص جديد، مما تؤدى إلى ظهور الوصلات بين المصيص الذي وضع في يوم والمصيص الذي وضع في اليوم الآخر... ومن الممكن أن يتلافى الفنان هذه العيوب بمهارة تصميمه بحيث تندمج مع الخط الخارجى للشئ المرسوم أو مع أجزائه.

ابن رشد Averroes :

فيلسوف ولد في مدينة قرطبة حاضرة الأندلس، وهو أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد المالكي، نسبةً لاعتناقه مذهب الأمام مالك وكان قاض قضاة قرطبة، من أشهر كتبه الفلسفية كتاب ((تهافت التهافت)) وكتاب ((فصل المقال في ما بين الحكمة والشريعة من الاتصال)) لقب ابن رشد بـ ((الشارح)) لأنه تناول جميع كتب الفيلسوف اليوناني (أرسطو) _ ما عدا كتاب السياسة،ـ جمعاً وتلخيصاً وشرحاً، ولابن رشد ألقاب أخرى لقب بها كفيلسوف العقل ومبتدع الفكر الحر، اذ حصر (ابن رشد) معظم اهتمامه في تفسير (ارسطو) وشرحه واجرائه بعض المقارنات بين آراء (ارسطو) والشعر العربي، وضرب الأدلة والبراهين لنظريته الجمالية في (كتاب الشعر) من خلال استعراضه لقوانين الشعر العربي ونظمه ويذكر ان معايير الفن تختلف بأختلاف الناس واذواقهم، أي نسبية الذوق والتلقي ويشير الى التطور الزمني في منهج الفن داخل محيطه الواحد في الامة الواحدة، ولقد هاجم (ابن رشد) (الغزالي) الذي دافع عن اسس (الاجتماعية المثالية) وظهر نقائض ابحاثه معتمداً على أمثله من الواقع الفني كما جاء في قول (ابن رشد) " ان فهم أي نتاج فني من قبل أي انسان مشروط بفهمه — اساساً- للحكمة التي توخى الفنان التعبير عنها من عمله الفني والهدف الذي من أجله وضع هذا الانتاج الفني.. واذا لم تفهم تلك الحكمة اطلاقاً فسيظهر لنا ان هذا الانتاج الفني يمكن ان يكون له أي شكل دون تحديد كما يمكن ان يكون أي حجم واي مقاييس واي طريقة لترتيب اجزائه"، كما ان (ابن رشد) يقرن العمل الفني بالفائدة التي يتوخى منها الغاية التي من اجلها صنع العمل الفني وبذلك يربط بين المنفعة والجمال، وان الاشياء تصاغ وتشكل وفق صورة مسبقة في ذهن الصانع، هذا يختلف معرفياً مع نمط الحداثة ومابعد الحداثة فهناك كيفيات حسية معرفية للذات للتعامل مع نشوء الوجود الجديد لحظة الخلق القبلية والاثنائية (اثناء التكوين).

ابن خلدون Ibn- Khaldoon:

ولد في تونس وهو ينحدر من أسرة عربية يمانية ومن أشهر كتبه كتابه((كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)) وقد وضع لهذا الكتاب مقدمة عرفت بأسم ((مقدمة ابن خلدون)) لقب ابن خلدون بـ ((مؤسس علم الاجتماع)) وكان ابن خلدون يطلق عليه اسم ((طبائع العمران)) وابن خلدون في نظر الكثير من الباحثين والمفكرين هو أول من أسس فلسفة التاريخ وعلم السياسة وعلم الاقتصاد وعلم الاجتماع وهو من مؤسسي المنهج العلمي لعلم التاريخ، وابن خلدون هو المؤرخ الشهير ورائد علم الاجتماع الحديث الذي ترك تراثاً ما زال تأثيره ممتداً حتى اليوم وهو يعد من كبار العلماء الذين انجتبهم شمال أفريقيا، إذ قدم نظريات كثيرة جديدة في علمي الاجتماع والتاريخ، بشكل خاص في كتابيه: العبر والمقدمة، وقد عمل في التدريس في بلاد المغرب، بجامع القرويين في فاس، ثم في الجامع الازهر في القاهرة، والمدرسة الظاهرية، وغيرها من محافل المعرفة التي كثرت في ارجاء العالم الإسلامي المختلفة خلال القرن الثالث عشر نظراً لحث الدين الإسلامي الحنيف للناس على طلب العلم، وقد عمل ابن خلدون في مجال القضاء أكثر من مرة، وحاول تحقيق العدالة الاجتماعية في الاحكام التي اصدرها، ونحن نقتطف وصفه لمعاناته في هذا المجال في كتاب مذكراته التعريف بأبن خلدون.

الفلسفةPhylosophy:

كلمة يونانية الأصل معناها الحرفي "حب الحكمة"، وحتى السؤال عن ماهية الفلسفة " ما هي الفلسفة ؟ " يعد سؤالاً فلسفياً قابلاً لنقاش طويل، وهذا يشكل أحد مظاهر الفلسفة الجوهرية وميلها للتساؤل والتدقيق في كل شيء والبحث عن ماهيته ومظاهره وقوانينه، اذ إن المادة الأساسية للفلسفة مادة واسعة ومتشعبة ترتبط بكل أصناف العلوم و ربما بكل جوانب الحياة، و مع ذلك فالفلسفة مادة تحوي بقية العلوم و لتخصصات، وتوصف الفلسفة أحياناً بأنها "التفكير في التفكير" أي التفكير في طبيعة التفكير والتأمل والتدبر، كما

تعرف الفلسفة بأنها محاولة الإجابة عن الأسئلة الأساسية التي يطرحها الوجود والكون، (البحث عن الحقيقة ومن يمتلك الحقيقة) وشهدت الفلسفة تطورات عديدة مهمة، فمن الإغريق الذين أسسوا قواعد الفلسفة الأساسية كعلم يحاول بناء نظرة شمولية للكون ضمن إطار النظرة الواقعية، إلى الفلاسفة المسلمين الذين تفاعلوا مع الإرث اليوناني دامجين إياه مع التجربة ومحولين الفلسفة الواقعية إلى فلسفة إسمية، إلى فلسفة العلم والتجربة في عصر النهضة ثم الفلسفات الوجودية والإنسانية ومذاهب الحداثة وما بعد الحداثة والعدمية، والفلسفة الحديثة حسب التقليد التحليلي في أمريكا الشمالية والمملكة المتحدة، تنحو لأن تكون تقنية أكثر منها بحتة فهي تركز على المنطق والتحليل المفاهيميconceptual analysis ،و بالتالي مواضيع اهتماماتها تشمل نظرية المعرفة، والأخلاق، طبيعة اللغة، طبيعة العقل، وهناك ثقافات واتجاهات أخرى ترى الفلسفة بأنها دراسة الفن والعلوم، فتكون نظرية عامة ودليل حياة شامل، وبهذا الفهم، تصبح الفلسفة مهتمة بتحديد طريقة الحياة المثالية وليست محاولة لفهم الحياة ، في حين يعتبر المنحى التحليلي الفلسفة شيئاً عملياً تجب ممارسته، تعتبرها اتجاهات أخرى أساس المعرفة الذي يجب اتقانه و فهمه جيداً، ومن فروع الفلسفة: المنطق، الابستمولوجيا، الميثافيزيقيا، الاخلاق، علم الجمال.

فلسفة العقل Mind phlosophy

هي الدراسة الفلسفية لطبيعة العقل، والأحداث العقلية، والوظائف العقلية، والخصائص العقلية إضافة للوعي، وهذه الحقول الدراسية مجتمعة تتناول بعض أكثر المشكلات تعقيداً التي يواجهها الإنسان، و الآراء والاقتراحات لحل هذه المعضلات والإجابة عنها كثيرة جداً ومختلفة، فالعقل أيضاً هو المحلل للاحداث والذي تجري فيه عملية التحليل المجرد والتحليل المتسلسل و يمكن اعتبار فلسفة العقل هي طريقة التفكير والحوار المبني على اسس منطقية وبيانية (فلسفية) فقد تتم في خطوة أو عدة خطوات وهناك عدة اسئلة عن طبيعة العقل كما ان هناك عدة أسئلة تعترض الإجابة على هذا السؤال ؟ أولها تحديد ماهية وطبيعة العقل والمهم تعريفه الدقيق.. فالعقل يمكن اعتباره مجموعة الأفكار والمشاعر،

والعواطف و ما إلى ذلك.. و يمكن أيضاً اعتباره ذاتاً علياً مستقلة تتضمن هذه الأفكار والمحاكمات العقلية والمشاعر، إذا قبلنا وجهة النظر التي تعتبر العقل ذاتاً مستقلة يأتينا السؤال عن ماهية وتكوين المادة التي يتألف منها العقل: هل هي نفس مادة الأجسام الطبيعية ام مادة أخرى ؟ احدى المشاكل الأخرى في تعريف العقل هي مسألة العقل-جسد فلو افترضنا أن العقل هو نوع من المادة العقلية، عندئذ سيطرح علينا السؤال التالي مباشرة: هل يمكن التحقق من واستكشاف هذه المادة بنفس شروط المادة الفيزيائية؟ اما الحوادث العقلية فلنفترض أننا ننكر ان العقل يشكل نوع من المادة أو الكيان الغامض، و لنتمسك بالنظرية التي تقول أنه لا وجود إلا لحوادث عقلية و ان "العقل" كل ما يفعله هو تصميم سلسلة الحوادث العقلية هذه ؟ فمع هذا سيبقى السؤال مطروحاً عن طبيعة العلاقة بين الحوادث العقلية والحوادث الفيزيائية المادية و هو نفس السؤال المطروح عن طبيعة علاقة العقل والجسم لكن بصياغة أخرى وفي هذه الحالة يحق لنا ان نتساءل: هل هناك خلاف جوهري بين الحوادث العقلية والحوادث الفيزيائية، أي هل إيجاد علاقة بين الحوادث العقلية و الفيزيائية أمر مستحيل أم أن الحوادث العقلية يمكن تفسيرها نوعاً ما بالاستعانة بالحوادث الفيزيائية ؟ وجهة النظر الأخيرة تعبر عن منحى فلسفي يدعى الفيزيائية على سبيل المثال، إذا شعر شخص ما بألم نرمز له (ل) في الزمن (ز) و ترافق هذا الألم بحدث عقلي (ع) في اللحظة (ز) أيضاً ؟ أليس من المحتمل أن الألم (ل) هو نفس الشيء الذي أحدث الحدث العقلي في دماغ هذا الشخص: كإضرام مجموعة من الأعصاب في الحدث، سؤال آخر مطروح هو: هل الخاصيات العقلية (أو الحالات أو الأنماط) هي مجرد تعبير عن خواص فيزيائية ؟ هل الحدث العقلي (ألم) مثلاً ليس سوى تنبيه و إضرام مجموعة من العصبونات في الدماغ في الموقع كذا عددها كذا ؟ وجهة النظر هذه تمثل فلسفة أو مدرسة تدعى الفيزيائية النموذجية type-physicalismأو نظرية الهوية النموذجيةtype-identity theory .

فلامنك Flaming

فنان تأثر بـ(فان كوخ) وكان يرسم منفعلاً (بحيث وصف بأنه يرسم "بأحشائه") فقد اهتم بالمشهد الطبيعي وكذلك (دوفي) و (دوران) و(ماركيه) مع الاستمرار بالتحرر باللون وبتشكيلاته من هياكل مستندة الى صورة واقعية لم يلتزم فيها الفنان الوحشي بالمنظور او اللون والمناخ بل اضاف الالوان الحارة المميزة والتي تفترق قيمها وتقنية استخدامها من فنان الى اخر وان اهم خلاف ميز بين هذه المجموعات الوحشية هو ذلك الذي بين (ماتيس وفلامنك) فـ (ماتيس) متبصراً و (فلامنك) تلقائياً لا يحب اللون الصافي الا لقوته الانفجارية الثورية على التقليد اللوني وبما يعبر عن الحرية، بينما يرى (ماتيس) في اللون مجموعة امكانات تصويرية مختبرة ومجربة، وقد تأثر (فلامنك) بـ (فان كوخ) حتى كتب يقول (ذلك اليوم احببت فان كوخ اكثر من ابي) بعد زيارة لمعرض له، وحاول ان يقلده ويتطرف اكثر في الوانه التعبيرية بتكديس الوان عنيفة اكثر تنافراً فيما بينها بحيث صارت لوحات (فلامنك) تتضمن تنافرات تجنبها (فان كوخ) تعبر عن نفسية (فلامنك) الحادة الشرسة والمشاغبة من خلال لمساته العريضة الحادة بحيث تظهر اشكال مترجرجة متداخلة ويتركها دون تهذيب بينما (ماتيس) على الرغم من الوانه الزاهية فأنه ظل ملتزماً بأسلوبه العقلي الذاتي المتأسس على (الشكل) الذي يكشف الاسس المثالية للصورة الوحشية عند (ماتيس) على وجه الخصوص، وقد جاءت أعمال الوحشيين ومنهم (ديران) و (فلامنك) وآخرون لتكشف عن الخط الإيقاعي من خلال تجردات الألوان وشدتها واستخدامهم الألوان البراقة والعنيفة إضافة إلى التناغم اللوني والتبسيط الشديد في الأشكال وتحوير الأشكال تبعاً للموضوع الذي يوضح تلقائية التعبير والذاتية وبساطة الأداء.

خوان ميرو Joan mir

فنان بحث عن نوع جديد من الواقعية المتأثرة بتصور (ميرو) الطفولي للعالم، فغدت لوحاته نصف حلم ونصف ذاكرة تنفذ بتلقائية وبهجة وبراءة تتحطم معها قوانين الصورة المألوفة لتدخل الكلمة مع الشكل ليجسد رؤيته بأرتباط الشعر

بالرسم مستخدماً اشكالاً انسانية وحيوانية غريبة مبالغ فيها والتي يتركها تسبح في خلفية معتمة سوداء او زرقاء (على الاغلب) للتذكير بخلفية الحلم المعتمة المرتبطة بالليل وبما يدعم الكفاءة الداخلية الباطنة في اعماله التي ظلت مخلصة للواقع، وتقوم الصورة الفنية عند (ميرو) على اقتناص اللحظة العفوية في محاولة للعودة الى الاصل والمصدر وبأقل ما يمكن من العناصر خط لون او تكوينات للعمل الفني، فهو يرسم (شخص يرمي حجراً على طائر 1926) وامامه الحجر في حركة مباشرة يسهل تلافيها من خلال شهاوي المقذوف وانتهاء زمن طيرانه، فألاشكال منبسطة ومختزلة يخضعها لنظام وترتيب بما يحقق توازن الكتل في محاولة لتغليب اللامعقول حتى عندما رسم الاشكال البشرية (ثقافة بدنية) 1932 فأنها اشكال تذكر بما قبل التاريخ فهي اكثر حيوانية وبدائية، اما تلقائية (خوان ميرو) فهي اكثر دفئاً وغنائية من (ماسون)، فقد كان (ميرو) من بين الرسامين الذين شاركوا في المعرض السريالي عام (1925)، وكان اكثر سريالية منهم جميعاً – كما قال عنه (بريتون) – حيث قدم من برشلونة للقاء (بيكاسو) حتى ولج الفن الحديث بسرعة، وكما حدث في اوائل العشرينات، حين قدم الى باريس في ذروة رد الفعل ضد التطرف، مالبث (ميرو) ان انساق في البحث عن نوع جديد من الواقعية، وكانت اولى صوره الناضجة أثارات من الحنين الى زمن طفولته في (كاتالونيا) بأسبانيا ؛ رسم الاشياء والناس في مزرعة اسرته بواقعية شديدة التحديد تقترب من الهلوسة وانزوى الى عالم الطفل، اذ تأثر بالافكار السريالية فراح يرسم بطريقة طفولية، أراد (ميرو) بواقع أسلوبه البسيط أن يصور لنا خلجات مكنونه الداخلي اللاواعي، وهو يقدم وعيه ولحظة أداء لا ارادية ليطلق لنا أستثماراً جديداً انتشله من مكنونات اللاشعور بعيداً عن العقل، وافصاحاً لتجريدية (ميرو)، نجد أن خطوط الفنان العفوية واستمراريتها بإظهار الاشكال بوضوح عفوي هو جرأة كانت خاضعة لمخيلة مكنت (ميرو) من التلاعب الحر بالخطوط والالوان والبقع والنقاط وافصحت عن تكوين هيئة لأشكال بشرية وحيوانية بصفتهم الرمزية، بعد أن كان لطاقة اللاشعور أثر في تحقيق رديف لأشكال موجودة في نتاجاته، وهذا ما دعا (بريتون) للقول: ان (ميرو هو الاكبر سيريالية في استسلامه الكلي إلى الالية، وهو مدهش في جمع مالا يجمع والفصل

ما لا يجسر احد سواه على الفصل فيه) أن (ميرو) قد تخلى عن الأداء المفتعل بدواعي العقل المحتكم في بنائية الأشكال وهندسيتها ملتزماً بخطوط انسيابية ومرنه تحتشد فوق سطح لوحته في تناغمات مستمرة ليحقق بتصويره تجريداً عفوياً بأعتماده على آلية التعبير التلقائي التي تظهر بشكل واحد في كل خط في اعماله التي شهدت اختزالية واضحة وجدت لها تناصاً مع رسوم الاطفال، والحس الفطري الذي شهدته الفنون البدائية، وكأن نتاجات (ميرو) تمثل لحظة حدسية اشرقت من دواخله بمخيلة أسعفته بمكنون صوري هائل، ولا يجد في الأداء أي تصور مسبق فمن خلال غياب المدرك الحسي لدى الفنان، أبتعدت خطوط (ميرو) والوانه عن الواقعية التي تكسو ظواهر الأشياء واقعيتها، وقد عبر (ميرو) عن هيمنة حدسية فاعلة اسهمت بتحرير ذات (ميرو) وهي تمنح الفرصة له بالنفوذ إلى دواخل الأشياء لتمكنه من خلق صورة غاب عنها العقل، لذا كانت الاحلام والخيال واللعب الحر موضوعاً متقدماً في التعبير الذي أسفر عن تحقيق صورة العمل الفني وفق إداء لا إرادي، حيث ان (ميرو) قد تخطت سرياليته حدود الحلم والمعطيات النفسية للاشعور، أذ تعامل (ميرو) مع خيال وحلمية الفنان الذي يتعامل مع أدواته التشكيلية من عناصر وتقنية وأسلوب على النحو الذي جعله يبتعد عن تصور واقعية الحلم أو سردياته التي تتماثل وتتطابق اشكاله مع مرئيات الحلم، بل واستطاع تفجير طاقة الخط واللون والتقنيات لتمثيل ما وراء اللاشعور بما يفتح مجالاً لقراءات متعددة فضلاً عن اعتماد الناتج بالصدفة كأداء في غاية التلقائية لا يخلو من فعل نكوصي وعدمي.

جان لامارك (1744- 1829) Gack Lamark

يعد الاب الحقيقي لنظرية التطور التي ابدع فيها داروين في وشاحها المذهب والمفصل، حيث امن بوجود غريزة لدى الاحياء العضوية تدفع الى اتجاة الكمال، كلما زاد هذا الاكتمال كلما زادت درجة تعقيد اعضاء هذا الكائن، وفسر الدافع لهذا التطور في التأقلم ضد معطيات البيئة وان هذا التأقلم ينتقل بالوراثة وضرب مثالاً زيادة طول عنق الزرافة بسبب شحة الغذاء.

تشارلز داروين (Charles Darween(1882-1809

صاحب نظرية التطور التي وضعها في سنة 1859 وكانت بمثابة صاعقة على النظريات التي سبقتها، فقد تخلى كلياً عن مفهوم ثبات الانواع، وحسب نظريته كل الانواع الحية تتكاثر لغرض الحفاظ على جنسها ونوعها، فوضع نظريته على اساس الانتخاب الطبيعي لأربعة عوامل مهمة هي "الوراثة، تغير مناخ الطبيعة وقابلية التأقلم، الانجاب، الصراع من اجل البقاء".

موندريانMondrian

فنان اقام فنه كرد على التكعيبية وللمضي اكثر في تجريد اللوحة من العناصر الطارئة على الطبيعة العقلية المثالية وبما يقرب الصورة من الشكل المطلق، فـ(موندريان) ينقد التكعيبية لفشلها في بلوغ التجريد لهدفه النهائي بالتعبير عن الواقع النقي حيث يقول (لكي نخلق الواقع النقي من الضروري اختصار الاشكال الطبيعية الى عناصر ثابتة للشكل، واللون الطبيعي الى اللون الاول) وفي عام 1915 بدأ (موندريان) يعرض لوحات ليس فيها شكل او موضوع، وهي عبارة عن اشارات (+) و(-) تجريدية لانعكاسات العلامات على الموجات المائية وبريق الضوء عليها حيث يقول (موندريان) لشرح مذهبه الذي سماه "البلاستيكية الجديدة Neo plasticisim "(ان فن الشكل الجديد لن يكون تمثيلاً للطبيعة او تمثيلاً حسياً لشيء ما بل ينبغي لهذا الفن ان يؤدي التعبير الذي يريد في استبعاد واللون والشكل أي عن طريق الخط المستقيم وعن طريق لون ابتدائي يعين بدقة) حيث صار فنه في الزاوية القائمة والخط المستقيم واللون الاحمر والاصفر والازرق الاساسية مع الاسود والرمادي والابيض بلا مزج او تنغيم.

نظرية التبلور Crystallization

هي النظرية العلمية القائمة على تجمع الذرات في جزئيات والجزئيات في بنى بلورية مكونة للمواد وهذه البنى تقوم على علاقات هندسية تتأسس بها الاشكال الطبيعية لاحقاً وقد تنمو البلورات لتتحول الى حجم يمكن لمسه وادراكه كما في بلورات الثلج والملح والماس.

الورنيش Warneesh :

هي مادة سائلة توجد لدى محلات مواد البناء وتسخدم لأظهار لمعان وبريق للاسطح بعد دهنها مثل الأبواب وغيرها وتستخدم هذه المادة في العديد من الأعمال الفنية.

سكرافيتو Secrafeto :

تقنية يستعمل فيها المشرط أو الشفرة لتجريف أو ازالة بعض الألوان الجافة من على سطح الورقة بحيث تعطي تأثيرات لونية معينة.

افلاطونية الجديدة Neoplatonism :

جُددت افكار (افلاطون 427-347 ق م) على يد الفيلسوف (افلوطين 205-279 م) الذي درس على يد (امونيوس ساكاس) في مدرسة الاسكندرية، اذ حاول هذا الفيلسوف دمج افكار الديانة المسيحية مع الفلسفة الافلاطونية والارسطوطية والرواقية معاً لأخراج فكر فلسفي جديد بأسمه (الافلاطونية الحديثة) واركان هذه الفلسفة هي ثلاثة اقانيم، لكن لكل من هذه الاقانيم خصوصيته، الآله الواحد او آله الاول الذي هو ساكن، ومنه يصدر العقل الكلي او اللوغوس الذي يحتوي على مُثل الاشياء لفلسفة (افلاطون) ومن العقل الكلي تصدر النفس الكلي ومنها تخرج النفوس الجزئية بشكل هيولي:

اولاً: الله الواحد

كان(افلاطون) هو اول من اشار الى الآله الواحد (الباب السادس من جمهوريته)، ثم جاء بعده (ارسطو) ليقول انه المحرك الاول الذي لا يتحرك، و(افلوطين) حاول رفع مكانة الله الى مرتبة اعلى في سموه من آله في مثل (افلاطون) والعقل ارسطوي، ووصف (بارمنداس) الشعري انه غير قابل للوصف والتعريف، واهم صفات الله عن (افوطين) هي الطبيعة الواحدة، يضعه في قمة الموجودات فتارة يصفه بالله الخير (افلاطون) تارة اخرى بالاب (مفهوم مسيحي)، وسلط (افلوطين) نظره على المميزات الرئيسية لهذا الآله وهي انه غير متناهي مقابل المتناهي الموجود في العالم او المحدود، الاصل الواحد مقابل الكثرة المتميزة

في هذا العالم، العقل المدبر والمعقولات، و(افلوطين) حاول ابعاد تدخل الله في هذا العالم كي لا تخل عن وحدانيته وسموه وكماله، لذلك لا يصفه بالعقل الاول بل ان العقل الاول صادر منه مثلما يصدر من الشمع النور، ولا يمكن اعطائه وصف لان الوصف درجات، انه الحاضر والماضي والمستقبل

ثانياً: العقل او اللوغوس

هوالاقنوم الثاني في الثالوث الذي وضعه (افوطين) الاله الواحد الغارق في وحدته لايمكن ان يستمر في هذه الحالة دون انبعاث الخير منه، يتم ابعاث او صدور العقل او اللوغوس الذي هو مبدئه الثاني دون حدوث اي نقص او تغير فيه، لكن العقل هو اقل كمالاً من الله، فالعقل هو صورة الواحد (كما وصف ارسطو العلاقة بين الصور والمادة ليعطي الشيء هويته في الوجود) وهكذا ستكون النفس الكلية صورة للعقل الكلي، فكل شيء ادنى هو صوره للذي اعلى من مستواه والذي هو علة وجوده، والعقل لدى (افلوطين) مرتبة من مراتب الروحية في ارتقاء الروح الى القمة الاخيرة اي الاتحاد مع الله، لذلك يحتوي على مثل (افلاطون)، وصور(ارسطو)، وآله الرواقيين (العقل المسير العالم بالقدرية) هذا النور او العقل هو الدليل الوحيد لوجوده، لخيره وكرمه.

ثالثاً: النفس الكلية

النفس هي جوهر آلهي عن طريق حمله لصور المعقولات التي بدورها صورة لآله الواحد، والنفس هي نقطة الاتصال بين عالم المثل والمعقولات وعالم الحقيقي الواقعي الذي نعيشه في هذا العالم، و(افلوطين) يؤمن بأن النفس هبطت من عالم المعقولات الى عالم الابدان (عالمنا الواقعي) (على غرار فكرة افلاطون) واصبحت قابلة للانقسام وغير الانقسام، ولهذا احتفظت بصلتها مع عالم المعقولات، اما لماذا ترغب النفس بالعودة الى اصلها؟ فجواب ذلك السؤال مبني على ميكانيكة العمل بين الاقانيم الثلاثة والعالم المحسوس، لان العقل الكلي هو صورة الواحد، وهو كلمته، أن العقل الكلي يتجه الى الواحد ويتأمله ويعشق الاتحاد به ومن هذه العلاقة يصدر مولود جديد هو النفس الكلية، وهذه الاخيرة هي كلمة العقل وفعلها، اذا حسب هذه الترتيب يصبح كل مولود يشتاق الى الكيان الذي خلق

منه، لانه يحبه او يعشق اليه من اجل اكمال ذاته او يعود للاتحاد به، لكن نتيجة هذا العشق يولد الوالد مولادات جديدة اقل منه سمواً وهي الانفس الجزئية، والنفس تكون العالم وتعطيه الوجود، تستمد النفس صفتها غير القابلة للانقسام من العقل التي تصدرها، لكن لابد للنفس ان تتحد بالبدن فمن هنا تستمد حالة اقسامها وحلولها في عددة ابدان (اجسام)، بهذا تكون لها الصفتين المتعارضتين الانقسام وغير الانقسام، فيقول(افلوطين): " ان النفس منقسمة لانها تحل في كل جزء من اجزاء البدن الذي توجد فيه، وغير منقسمة لانها توجد بأكملها في جميع الاجزاء، وفي نفس الوقت كل جزء معين من ذلك البدن".

السوبر مستقبلية والسوبر ماضوية

ترصد المفكرة (ربيكا كوستا) الأسباب وراء ازدهار الحضارات وانهيارها وتحدّد العوامل الأساسية التي تهدد حضارتنا اليوم في كتابها " صفارة الحارس "، نرتحل في هذه المقالة إلى عالم فلسفتها لنشهد المواجهة الدامية بين السوبر مستقبلية والسوبر ماضوية، اذ تؤكد (كوستا) على أن قدرة الإنسان البيولوجية على التكيف هي العامل الأساس الذي يحدّد نشوء وانهيار الحضارة ونجاحها أو فشلها، هكذا الارتقاء الطبيعي وما يتضمن من انتقاء للصفات البيولوجية الأفضل والأنجح في البقاء هو المفتاح لفهم الحضارات وأسباب ازدهارها وانهيارها، وهذا ما لم ينتبه إليه معظم علماء المجتمع والتاريخ لظنهم الخاطىء بأن العوامل البيولوجية الداروينية سببت ارتقاء الإنسان البدائي ولم تعد فاعلة اليوم في صناعة الحضارة والإنسان، على هذا الأساس، تعتبر (كوستا) أن الخطوة الأولى والأساسية من أجل دراسة وفهم واقعنا الحضاري وتجنب الكوارث التي تهدد حضارتنا كالارهاب والانهيار الاقتصادي والأمراض المعدية كامنة في إدراك العلاقة بين التغير البيولوجي في الإنسان والظروف الإنسانية الحالية، وفحوى المعادلة التي تدافع عنها (كوستا) هي التالية: الارتقاء البيولوجي الطبيعي للإنسان بطيء بينما يتسارع تطور المجتمع وتعقده ما يؤدي إلى توقف التقدم البشري، بكلام آخر، يحتاج الدماغ الإنساني إلى ملايين من السنين ليطور قدرات عقلية جديدة قادرة على التأقلم مع الظروف المستجدة وناجحة في حلّ

مشاكلها وتخطي صعابها، لكن الظروف المحيطة بالإنسان تتغير بسرعة هائلة ما يؤدي إلى تأخر العقل وعدم مقدرته على استيعاب ما يحدث من تغيرات من حوله، من هنا، يفشل العقل البشري في حلّ المشاكل المعقدة التي يواجهها ما يدفعه إلى الاعتماد على معتقدات غير مُبرهَن عليها بدلاً من الاعتماد على المعرفة في تعامله مع الظروف المهددة لبقاء حضارته ووجوده، هكذا للإنسان قدرات عقلية محدودة تمنعه من تجاوز المشاكل الاجتماعية والطبيعية المعقدة، ولذا تنهار الحضارة متى كان مواطنيها غير قادرين على تخطي الحاجز الفكري الذي لا يسمح لهم أن يطوروا قدرات عقلية ناجحة في مواجهة الكوارث الطبيعية والاجتماعية التي تهدد استمراريتهم، وتقول(كوستا) إنه عندما يواجه الإنسان هذا الحاجز الفكري يبدأ بأستبدال المعارف المُبرهَن على صدقها وفائدتها بمعتقدات غير مُبرهَن عليها، وبذلك يبدأ الانهيار الحضاري بحيث إذا تعرضت الحضارة إلى حروب أو أمراض متكررة أو نقص في الماء والطعام تنهار الحضارة كلياً وتختفي كما حدث مع حضارة المايا في أمريكا الجنوبية، الحروب والأمراض ونقص الطعام والماء إلخ أسباب عرضية ثانوية تدفع الحضارة إلى موتها النهائي، لكن السبب الجوهري في قتل الحضارات هو الاعتماد على معتقدات كاذبة في محاولة حلّ مشاكلها والتخلي عن المعرفة المنطقية والموضوعية المرتكزة على أدلة علمية وواقعية فمثلاً، على الأرجح بعد أن واجهت حضارة المايا كوارث طبيعية متمثلة في انتشار الأمراض ونقص الماء والطعام وكوارث اجتماعية متمثلة في زيادة عدد السكان وزيادة تعقيدات العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ، لجأت هذه الحضارة إلى تقديم الأضاحي البشرية لإرضاء الآلهة من أجل أن تحلّ مشاكل حضارتها بدلاً من أن تلتزم بمعارفها وتطور معارف علمية جديدة لحلّ تلك المشاكل كزيادة بناء القنوات المائية مثلاً، وبالنسبة إلى (كوستا)، الحضارة تتنفس من خلال المعتقدات غير المُبرهَن عليها كالمعتقدات الدينية كما تنبض بفضل المعرفة الموضوعية والعلمية المُبرهَن على صدقها وبها تنشأ وتزدهر، ولذا عندما تزول المعرفة وتُستبدَل بهذه الخرافات أو تلك تنهار الحضارة وتزول، من هنا، تستنتج(كوستا) أن الطريق الوحيد لإعادة إحياء حضارتنا الحالية وتخطي مشاكلها قائم في صياغة معارف جديدة ناجحة في حلّ

تلك المشاكل، وهذا ما تحاول (كوستا) القيام به، وتوضح (كوستا) نظرية المفكر (ريتشارد دوكنز) وتبني على ضوئها نموذجها الفكري الخاص، اذ اخترع (دوكنز) مصطلح الميم meme ألا وهو أي معتقد أو شعور أو فعل مقبول من قبل الجميع في المجتمع، ويتصرف الميم تماماً كما يتصرف الجين gene الذي نرثه بيولوجياً من أجدادنا، وبذلك بالنسبة إلى (دوكنز) ينتقل الميم من فرد إلى آخر ومن جيل إلى آخر، والميم الأقوى ينتصر ويبقى بينما الأضعف يزول، من هذا المنطلق، تركّب (كوستا) مفهوماً جديداً ألا وهو السوبر ميم، تقول (كوستا) إن السوبر ميم هو أي اعتقاد أو فعل مقبول من قبل الجميع إلى درجة أنه غير قابل للشك والمراجعة والاستبدال بمعتقد أو فعل آخر وبذلك يقمع كل المعتقدات والأفعال الأخرى في المجتمع ويقتلها، من هنا، تستنتج (كوستا) أن السوبر ميم لا يشكّل معرفة ولا يمثّل العلوم لأنه لا يقبل المراجعة والشك والاختبار، وبذلك هو المسؤول الأساس عن انهيار الحضارات وهو الذي يهدد حضارتنا اليوم لكونه يلغي المعرفة العلمية ويستبدلها بمعتقدات لا أدلة على صدقها أو منفعتها، مثل على السوبر ميم هو الاعتقاد بأن العالم محكوم بعلاقات المعية (ألا وهي حدوث حدث مع حدوث حدث آخر) بدلاً من أن يكون محكوماً بالعلاقات السببية الحقيقية، فأتخذنا علاقة المعية على أنها علاقة سببية ما جعلنا لا عقلانيين سوبر ميم آخر يهددنا ألا وهو اعتبار الاقتصاد هو معيار الحكم على المعرفة والعلوم، فمثلاً، الأبحاث العلمية التي لا تؤدي إلى منفعة مادية مباشرة وسريعة لا تتمكن من الحصول على الدعم المادي للاستمرار، وبذلك لم يعد العلم في معظم الجامعات اليوم يُدرَس من أجل العلم بل من أجل المنفعة المادية وعلى أساس طلب السوق التجاري، ولابد من الاشارة الى جدل المستقبلية والماضوية، وشرحت (كوستا) الاتجاه الماضوي الذي يعتبر أن الآليات التي كانت تتحكم في الإنسان وحضارته في الماضي لم تعد هي المسؤولة عن تفكير البشر وتصرفاتهم في الحاضر والمستقبل، وذلك حين أشارت إلى اتفاق معظمنا على أن الانتقاء الطبيعي الداروني هو مجرد حدث تاريخي من الماضي كان مسؤولاً عن تحديد ميزات الفرد والمجتمع البدائي ولم تعد له اليوم أية فاعلية في صياغة الإنسان وحضارته، بالنسبة إلى (كوستا)، هذا تفكير خاطىء لأن مبادىء وقوانين الطبيعة والتي من

ضمنها الانتقاء الطبيعي لا تتغير أو تزول مع مرور الزمن فكما أن الانتقاء الطبيعي الدارويني انتقى الصفات البيولوجية الأفضل لبقاء الجنس البشري والأجناس الحية الأخرى ما زال يقوم بالعمل ذاته و إلا لم يحافظ الإنسان والكائنات الحية الأخرى على الصفات المفيدة في البقاء ولم يتطور الإنسان مثلاً ليكتسب قدرات عقلية جديدة تساهم بقوة في استمرار وجوده كالقدرة على إنتاج نظريات علمية ناجحة في وصف وتفسير العالم على هذا الأساس نستطيع أن نستنتج أن الماضوية مذهب فكري يؤكد على أن الحقائق والظواهر والآليات الموجودة في الماضي لا يتكرر وجودها في الحاضر والمستقبل، من هنا، تقول الماضوية إن الحضارة قد نشأت في الماضي مع هذا الدين أو ذاك الفكر ولن تولد من جديد بنقائها الأصلي، هكذا أيضاً الأسباب التي أدت إلى انهيار هذه الحضارات أو تلك في الماضي لم تعد تهدد حضارة اليوم، وجهة النظر هذه غير علمية لأنها تعتبر أن الحقائق والظواهر والآليات الطبيعية تختلف وتتغير بفضل اختلاف وتغير الزمن وبذلك تجعل الزمن مسبباً للأحداث بدلاً من أن يكون قالباً تحدث فيه الأحداث لكن السوبر ماضوية لا تقل في لا علميتها عن الماضوية، لا بد من التمييز بين الماضوية والسوبر ماضوية، فبينما الماضوية تصر على أن الماضي قد إكتمل ولن يتجدد مرة أخرى في الحاضر والمستقبل وأن الآليات التي تفسّر أحداث الماضي غير ملائمة لتفسير ما يحدث اليوم أو قد يحدث في المستقبل، تقول السوبر ماضوية إن المستقبل هو مجرد الماضي، وإن التاريخ الماضي نفسه سوف يتكرر في المستقبل، هكذا بالنسبة إلى السوبر ماضوية الماضي لم يكتمل بعد بل الماضي يمتد ليبتلع الحاضر والمستقبل ويحوّلهما إلى نسخ مطابقة عنه، بكلام آخر، تعتبر السوبر ماضوية أن الحقائق والظواهر محدّدة في الماضي وبذلك يستحيل أن تتغير في المستقبل ما يحتم انتقال التاريخ من ماضٍ إلى ماضٍ، وجهة نظر السوبر ماضوية غير علمية لأسباب عدة منها أنها تقول إن التاريخ محدّد سلفاً ولذا التاريخ غير معرض وغير قابل للتغيير والتطور ما يتضمن أيضاً القضاء على حرية التصرف الإنساني، وبما أن السوبر ماضوية تقول إن التاريخ محدّد، إذن هي دعوة صريحة إلى الخنوع الفكري وعدم السعي إلى إنتاج الجديد في الفكر والتصرف الإنساني، وبما أنها تعتبر أن الماضي هو العصر

الذهبي الذي يهدف التاريخ إلى تحقيقه بأستمرار، إذن تدفعنا السوبر ماضوية إلى التعصب لمعتقدات الماضي ورفض كل ما يخالف تلك المعتقدات، هكذا السوبر ماضوية غير علمية لأنها تسجننا في قوالب الماضي المحدّدة سلفاً بينما العلم عملية تصحيح مستمرة لما نعتقد وميزته الأساسية كامنة في أنه عرضة للتغير والتطور بشكل دائم، على ضوء هذه الاعتبارات، لا مفر من المواجهة بين السوبر ماضوية والسوبر مستقبلية، فبينما السوبر ماضوية ترى أن التاريخ يبدأ من الماضي وينتهي في الماضي لأنه سعي مستمر نحو تحقيق ماضيه، تؤكد السوبر مستقبلية على أن التاريخ يبدأ من المستقبل بدلاً من الماضي وأن المستقبل منفتح على تواريخ مستقبلية عديدة ومختلفة تعتمد في تحققها على إرادة واختيار الإنسان، من هنا، تضمن السوبر مستقبلية حرية الإنسان بوصفه خالقاً للمستقبل الذي يريده بينما تقضي السوبر ماضوية على أية حرية أو إرادة إنسانية، من الضروري التمييز بين المستقبلية والسوبر مستقبلية، بينما المستقبلية تدرس المستقبل على ضوء الحاضر والماضي، تقلب السوبر مستقبلية هذه المعادلة فتدرس الحاضر والماضي على ضوء المستقبل، تحاول المستقبلية أن تتنبأ بما سيحدث من تطور أو تخلف في المستقبل على أساس ما يحدث اليوم وما حدث في الماضي، لكن السوبر مستقبلية تعتمد على المستقبل من أجل دراسة وفهم ما يوجد في الحاضر والماضي، وذلك من خلال تحليل المفاهيم والظواهر المختلفة في حاضرنا وماضينا من خلال مفهوم المستقبل، وبذلك، بالنسبة إلى السوبر مستقبلية، تغدو الظواهر والحقائق كافة محدّدة في المستقبل فقط لكونها معرّفة من خلال المستقبل ما يتضمن لا محدديتها في الحاضر والماضي، فمثلاً، تعتبر السوبر مستقبلية أن الحقيقة قرار علمي في المستقبل، هنا حللت السوبر مستقبلية الحقيقة من خلال المستقبل وبذلك قدّمت تحليلاً سوبر مستقبلياً لمفهوم الحقيقة، هكذا تصبح الحقيقة محدّدة فقط في المستقبل لأنها محللة على أنها قرار علمي في المستقبل، لهذا التحليل السوبر مستقبلي فوائد معرفية واجتماعية عدة تدعم مقبوليته منها: أولاً، بما أن الحقيقة قرار علمي في المستقبل، والقرار العلمي يتخذه العلماء، إذن من الممكن الوصول إلى معرفة الحقيقة، هكذا يضمن هذا التحليل إمكانية المعرفة ما يجعله يكتسب هذه الفضيلة، ثانياً، بما أن الحقيقة قرار علمي في المستقبل،

والمستقبل لم يتحقق كلياً في الحاضر والماضي، إذن لا بد من البحث المستمر عن الحقيقة، من هنا تضمن السوبر مستقبلية استمرارية البحث المعرفي والعلمي بدلاً من أن توقفه، وبذلك تكتسب فضيلة أخرى، ثالثاً، بما أن الحقيقة قرار علمي في المستقبل، والمستقبل لم يتحقق بعد، إذن الحقيقة غير محدّدة في الحاضر والماضي وبذلك من غير الممكن أن يدعي أحد أنه يملك الحقيقة دون سواه ما يضمن استحالة التعصب لمعتقدات معينة ورفض الآخر على أساس اختلاف معتقداته عنا، هكذا تجنبنا السوبر مستقبلية الوقوع في التعصب الفكري والعداوة العقائدية، وهذه فضيلتها الاجتماعية اما جدل الحضارة والإنسان فتقول السوبر مستقبلية إن الحضارة بحث دائم عن الحقائق لأنها بحث عن المعرفة، والحضارة بحث مستمر عن المعرفة لأن فقط من خلال البحث الدائم عن المعرفة والحقيقة نتمكن من اكتشاف مثلاً أن الإنسان يملك هذه الحقوق الإضافية التي لم نكن نعلم عنها شيئاً في الماضي، وبفضل احترام مزيد من الحقوق الإنسانية تتحقق الحضارة من هنا، الحضارة بحث مستمر عن الحقائق والمعارف وإلا لكانت الحضارة مجرد مثلاً ما تمكن الإغريق زمن (سقراط) من تحقيقه اجتماعياً حيث الحرية لبعض الناس والعبودية للآخرين، الآن بما أن الحضارة بحث دائم عن الحقائق، والحقيقة قرار علمي في المستقبل، إذن بالنسبة إلى السوبر مستقبلية الحضارة بحث دائم عن القرارات العلمية في المستقبل، هكذا تتكوّن الحضارة وتتحدّد صفاتها في المستقبل فقط، من هنا ، الحضارة غير محدّدة في الحاضر والماضي، بل ما يدعى بحضارة الحاضر والماضي مجرد تمهيد للوصول إلى الحضارة، على هذا الأساس، يستحيل أن يدعي شخص أنه متحضر دون سواه لأن الحضارة غير محدّدة أصلاً في حاضرنا وماضينا، وبذلك تضمن السوبر مستقبلية عدم التمييز بين البشر على ضوء ادعاء أن هؤلاء متحضرون بينما أولئك غير متحضرين ، وفي هذا فضيلة معرفية واجتماعية كبرى لاتجاه السوبر مستقبلية، وبما أن الحضارة محدّدة في المستقبل فقط , إذن الحضارة تعتمد في وجودها وتشكلها علينا نحن بالذات وبذلك تحررنا من حضارات الماضي لأنها تجعل الحضارة من صنع قراراتنا وأفعالنا بدلاً من أن نكون من صنعها ؛ فمثلاً بناء الحضارة يعتمد على ما نكتشف من حقوق إنسانية جديدة لم

نكن نعلم بها من قبل، من وجهة النظر هذه، الإنسان مشروع لم يتحقق ولم يكتمل بعد، فبما أن الحضارة تتكوّن في المستقبل فقط على ضوء ما نكتشف ونحقق من صفات لها، وبما أنه من المفترض أن الإنسان هو الذي يتصف بصفة الحضاري، إذن بالنسبة إلى السوبر مستقبلية الإنسان يتشكّل في المستقبل فقط معتمداً في وجوده على كيفية بنائنا له، هكذا يتحرر الإنسان من إنسانيته ليحقق إنسانية أكبر، على أساس هذه الاعتبارات، الصراع بين السوبر مستقبلية والسوبر ماضوية حتمي لا محالة، فبينما السوبر ماضوية تعتبر أن الحضارة والإنسان مكتملان ومحدّدان في الماضي وأن التاريخ يهدف إلى إعادة خلق الماضي في المستقبل، تؤكد السوبر مستقبلية على أن الحضارة والإنسان غير مكتملين وغير محدّدين في الحاضر والماضي بل يصبحان محدّدين ومكتملين في المستقبل فقط على ضوء قراراتنا وأفعالنا من هنا، لا مجال سوى أن نشهد المواجهة الحاسمة بين السوبر مستقبلية والسوبر ماضوية بينما تسجننا السوبر ماضوية في حضارة أو حضارات محدّدة وفي إنسان محدّد، تحررنا السوبر مستقبلية من أية حضارة محدّدة أو إنسان محدّد لأنها تصر على أن الحضارة والإنسان محدّدان فقط في المستقبل على ضوء ما نقوم به اليوم، من سينتصر في النهاية ؟ هذا يعتمد على قرارك أنت بالذات.

الاله (اهورا) Ahura Mazda

يمكن ان يترجم بمعنى الاله الخالق، واله (مازدا) يعني الاله الحكمة، هذا هو الاله الواحد الذي ادعة رزداشت انه موجود، اله واحد، قوة واحدة في كل الكون، اي ان زرداشت كان النبي الاول الذي وضع دين يؤمن وحدانية الله، ومن مواصفاته:

اولاً: حرية الاختيار Choice

ان الانسان اعطي حرية الاختيار، لكن بسبب قانون الفعل ورد الفعل، نحن مسؤولون عن اخطائنا وعواقبها.

ثانيا: الثنائية Dualism

بالرغم من وجود اله واحد في الكون، لكن الكون يعمل على اساس نظام الثنائية، هناك Mainyu Spenta العقلية المتطورة، و Angra Mainyuالعقلية الرجعية، هنا النبي زرداشت يدعونا الانسان الى التفكير ملئياً قبل اتخاذنا القرار، ولكن في نفس الوقت يفضل اختيار العقلية التقدمية، لكن يقول ان الاله اهورا- مازدا لا يتدخل في قرارنا، بمعنى انه اعطى حرية الاختيار للانسان، لذلك لا يتدخل في قرارنا الشخصي، فأذا اخترنا الخير سوف نعمل الخير، واذا اخترنا الشر سوف نجلب الشر الى العالم، هكذا تعمل الاخلاق في الكون.

ثالثاً: الشر او الشيطان Devil/ Ahriman

اعتماداً على المبدأ اعلاه، نحن السبب لكل الخير والسعادة في كوننا الاخلاقي، بمعنى لا يوجد قوة الشر Devil او Ahriman في الكون بصورة مستقلة، بل هي ناتجة من سبب خطانا، في الكتابات المتأخرة لديانة الزرداشتية لتشخيص الغضب او النقص.

رابعاً: الهدف من الحياة Purpose in Life

هدف ديانة الزرداشتية هو التجديد دائماً، لتجعل العالم في حالة التطور بأتجاه الكمال.

خامساً: السعادة Happiness

هي حاصل تحصيل الطريق الذي نختاره ونعيشه، السعادة هي لمن يعمل لأسعاد الاخرين.

سادساً: المبادئ الالهية الخالدة Amesha Spentas (Holy Immortal)

يقول زرداشت ان الاله اهورا- مازدا خلق كل شيء اعتماداً على ستة مبادئ خالدة، التي هي في الحقيقة، خصائص ذاتية للاله اهورا- مازدا وهي كالتالي:-

Vohu Mano الروح ذات الارادة الخيرة

Ash الروح الحقيقية والصحيحة

Khshatra	الروح ذات الاستقلال الذاتي
Spenta Armaiti	الروح المجددة بالتضحية والمحبة
Haurvatat	الروح النقية والصلاح
Ameretant	الروح الخالدة

ويقول زرداشت ليس الكون فقط قد يكون على اساس السداسي، بل يشمل كل شيء حتى الانسان، اما الملائكة Angels الذين خلفوا الزرداشت واتخذوا من الزرداشتية ديانة لهم، وضعوا اساطير عن ارواح الخالدة ووصفوها على مرتبة الملائكة، ووضعوا بعض الاسماء المشابه للالهة الزرداشتية في كتاب على شكل ملائكة، واما اصل الكون Cosmology فيمكن القول بأن اهورا- مازدا خلق في البداية Vahu Mano اي روح ذات الارادة الخيرية، التي من هولها خلق الله خطة الكون التي جزء منها يدير الكون حسب قوانينها

العلم وما وراء العلم Sience and after science :

تميّز (روبنسون) بين العلم وما وراء العلم في كتابها "غياب العقل"، بالنسبة إلى ما وراء العلم، المعرفة العلمية كاملة ومكتملة ما يتضمن الاعتبار الكاذب بأن لدينا الأجوبة الصحيحة والمطلقة والنهائية على أسئلتنا العلمية وخاصة المتعلقة بالطبيعة الإنسانية، وهذا النموذج الفكري الجديد المتمثل في ما وراء العلم يعتمد على النظريات العلمية المعاصرة ويستنتج منها نتائج غير علمية بالضرورة ويدعي أن نتائجه علمية ومطلقة في صدقها، لكن هذا الموقف يعارض العلم الحقيقي بشدة علماً بأن العلم يتميّز بالنقد الذاتي المستمر، فالعلم عملية تصحيح دائمة حيث النظريات تُستبدَل بنظريات أخرى عبر تاريخ العلوم ما يشير إلى أن العلم لا يدعي امتلاكه للحقيقة المطلقة غير القابلة للنقد والتغيير ولا يدعي امتلاكه للكلمة الأخيرة والنهائية حول ما هو الكون والإنسان، وهذا يضمن علمية البحث العلمي وعدم سجنه في يقينيات محدّدة، بل العلم وسيلة ناجحة جداً في البحث عن الحقائق بدلاً من أن يكون يقيناً ثابتاً لا يقبل التغير والتطور، فمثلاً، لم يتوقع أحد من العلماء أن تمدد الكون يتسارع وأن نسبة تسارعه تتسارع أيضاً، هكذا الكون يفاجئنا بحقائقه ما يلزم العلم أن يكون عملية بحث

مستمرة عن الحقيقة وأن لا يدعي اكتشاف الحقائق النهائية والمطلقة، وهذا خلاف ما يقول ما وراء العلم وأتباعه الذين يستنتجون نتائجهم على ضوء النظريات العلمية الحالية ويصرون على أن نتائجهم الفكرية هي نتائج علمية مطلقة وثابتة رغم أن نتائج ما وراء العلم كاذبة في معظمها لأنها لا تراعي مبادىء العلم المتجسدة مثلاً في النقد الذاتي المستمر وعدم ادعاء الوصول إلى نتائج علمية يقينية ومطلقة في صدقها وغير قابلة لأ ستبدالها بأخرى، فثمة فرق بين العلم وما من الممكن الاستنتاج من العلم لأننا قد نستنتج آراء مختلفة ومتعارضة منه : فمثلاً دقة النظام في الكون والجسد البيولوجي قد تكون دليلاً على عظمة الخالق أو على عظمة الانتقاء الطبيعي الدارويني المطبق في البيولوجيا وعلم تكوين الكون، وبما أن ما وراء العلم يقول إن نتائجه فقط هي العلمية والثابتة واليقينية، إذن هذا الاتجاه، كما تؤكد (روبنسون) يصر على الفكرة الخاطئة التي مفادها أن كل المذاهب والآراء المعارضة لنتائجه غير عقلانية ولا يقبلها عاقل من هنا، هذا الموقف المغالي يحتكر العقلانية ويجرّد الآخرين المقتنعين بنتائج أخرى من إنسانيتهم، وتورد المفكرة (روبنسون) أمثلة عدة على مواقف ما وراء العلم غير العلمية، فمثلاً، اتجاه ما وراء العلم يدعي أن النظرية العقلانية الوحيدة في العقل هي أن العقل مجرد الحالات الفسيولوجية في الدماغ، وبذلك يتغاضى عن دراسة العقل كتجربة محسوسة ويقصي التجارب الشخصية والمشاعرية المختلفة من فرد إلى آخر ما يمثل تغييباً للعقل البشري المعاش، لكن الموقف العلمي السليم يكمن في اعتبار أن، ما هو العقل وبذلك من هو الإنسان ما زال سؤالا مطروحاً يحاول العلماء الإجابة عليه بفرضيات عدة مختلفة علماً بأن لا يقينيات مطلقة في العلم، مثل آخر على لا علمية نموذج ما وراء العلم هو التالي: ينطلق ما وراء العلم إلى استنتاج نتائج عامة عن طبيعة الإنسان مستنداً إلى نظرية داروين في الارتقاء والانتقاء الطبيعي وتصوّرها للإنسان البدائي واحتمال تطوره من قرد متناسياً التطور الذي أصاب الإنسان عبر تاريخه الطويل ومقصياً عوامل أساسية كالثقافة التي حوّلت الإنسان وجعلته مختلفاً بشكل كبير عن أصله التاريخي، من هنا، تؤكد (روبنسون) على أن استنتاج ما وراء العلم بأن الإنسان مجرد قرد متطور هو إستنتاج خاطىء، وهو كذلك لأن ما وراء العلم لم يدرس أبعاد الإنسان المتنوعة

واكتفى بالأصل التاريخي المحتمل للإنسان لكي يبني استنتاجاته، هكذا الانتقال من فرضيات علمية لا يقينية بطبيعتها إلى نتائج يقينية، كما اعتبار من لا يعتقد بتلك النتائج غير عقلاني لا يمثل العلم ولا العقلانية.

العنصرية والسوبر عقلانية Racism and super sanity

العنصرية هي التعصب لعرق معين ضد الأعراق الأخرى والنظر إليها على أنها أقل في إنسانيتها أو فاقدة لإنسانيتها بينما السوبر عنصرية هي التعصب لمعتقدات معينة ضد المعتقدات الأخرى المختلفة عنها والنظر إلى معتنقي هذه المعتقدات الأخرى على أنهم لا يتصفون بالصفات الإنسانية الأساسية أو أنهم فاقدون لإنسانيتهم، لقد عانت البشرية من العنصرية التي أدت إلى استعباد شعوب بأسرها، لكننا اليوم نواجه مرحلة جديدة هي مرحلة السوبر عنصرية حيث نعامل الآخرين المختلفين عنا في معتقداتهم معاملة دونية وننظر إليهم على ضوء أن إنسانيتهم غائبة عنهم، مثل ذلك أن المثقف علمياً يعتبر المؤمن بالدين ومعجزاته خاسراً لإنسانيته الكامنة في التفكير المنطقي والموضوعي بينما المؤمن بالدين ورواياته يعتبر المؤمن بالعلم فقط فاقداً لإنسانيته القائمة في التسليم بقوى فوق الطبيعة متفوقة عليه، من هنا أيضاً، يمسي المثقف علمياً أو فلسفياً مدعياً بأنه يملك العلم وبذلك خاسراً لإنسانيته الكامنة في امتلاك المعرفة بالنسبة إلى معظم المتدينين الذين يعتبرون أن العلم الحقيقي موجود في كتب هذه الديانة أو تلك، أما من وجهة نظر معتنق العلم أو التفكير الفلسفي فيغدو المتدين مدعياً بأنه يملك العلم وبذلك خاسراً لصفة إنسانية أساسية ألا وهي صفة امتلاكه للمعرفة، هكذا يصبح الطرفان المتصارعان فاقدين لإنسانيتهم، وفي هذا أوضح تجليات السوبر عنصرية، لكن لماذا أمسى معظمنا سوبر عنصرين على النحو السابق؟ يكمن الجواب في أن معتقداتنا العلمية أو الفلسفية أو الدينية أصبحت يقينيات بالنسبة إلينا ولذا لا تقبل الشك والمراجعة والتصحيح ما يحتم اعتبار المعتقد بمعتقدات مختلفة عن معتقداتنا خاطئاً في كل ما يعتقد وبذلك لا يوجد برهان على امتلاكه لعقل أصلاً، هكذا نجرّد المؤمن بمعتقدات مختلفة عن معتقداتنا من أي بعد إنساني وبذلك نمارس أقصى أنواع السوبر عنصرية ضد بعضنا

البعض، لكن لماذا تحوّلت معتقداتنا إلى يقينيات بالنسبة لنا؟ بما أننا نعتقد بأن العقلانية كامنة في صفات محدّدة كصفة أن تكون معتقداتنا صادقة بالنسبة مثلاً إلى العلم أو الدين، وبما أننا نعتبر أن معتقداتنا هي تلك المعتقدات الصادقة الضامنة لحصولنا على صفة العقلانية فصفة الإنسانية، إذن من الطبيعي أن تغدو معتقداتنا يقينيات بالنسبة إلينا فلا تقبل النقد والمراجعة والاستبدال لأن من خلالها نكتسب عقلانيتنا فإنسانيتنا، من هنا، عدم تحديد العقلانية يحررنا من اليقينيات ومن ممارسة السوبر عنصرية ، ولابد من التمييز بين العقلانية والسوبر عقلانية، بالنسبة إلى العقلانية كمذهب فكري، ثمة صفات معينة من الضروري أن يتصف بها الإنسان كي يكون عقلانياً كصفة أن تكون معتقداته صادقة أي مطابقة للواقع، أما السوبر عقلانية كمذهب فكري معارض للمذهب الأول فتؤكد على أنه لا توجد صفات معينة لابد للفرد أن يتصف بها ليكون عقلانياً، بكلام آخر، تعتبر السوبر عقلانية أنه من غير المحدّد من هو العقلاني وما هي صفاته، بما أن الفلسفة العقلانية تقول إنه توجد صفات محددة يجب على الفرد أن يتحلى بها لكي يصبح عقلانياً، إذن أي فرد لا يملك تلك الصفات هو غير عقلاني وبذلك هو فاقد لإنسانيته الكامنة في العقلانية، هكذا تؤدي العقلانية بهذا المعنى إلى التمييز السوبرعنصري بين البشر وتجريد بعض الناس من إنسانيتهم فمثلاً، إذا كانت العقلانية قائمة في امتلاك معتقدات صادقة بمعنى مطابقة للواقع، إذن الأشخاص الذين يملكون معتقدات مفيدة في الاستمرار في مجتمعاتهم من دون أن تكون صادقة هم غير عقلانيين، وبذلك يفتقرون الى صفة إنسانية أساسية ألا وهي العقلانية، أما إذا كانت العقلانية كامنة في امتلاك معتقدات مفيدة اجتماعياً رغم أنها غير صادقة، إذن الأفراد الذين يعتقدون بمعتقدات صادقة بدلاً من أن تكون مفيدة اجتماعياً هم غير عقلانيين وبذلك هم أقل مستوى في إنسانيتهم، على ضوء هذه الاعتبارات، أي تعريف يحدّد العقلاني وصفاته سيجرّد بعض الناس من إنسانيتهم على أساس ما يعتقدون وبذلك سيمارس السوبرعنصرية ضد بعض البشر، لذا من الأفضل القبول بالاتجاه السوبر عقلاني الذي يتجنب السوبر عنصرية وما تتضمن من إلغاء لإنسانية بعض الناس، فبالنسبة إلى السوبر عقلانية، من غير المحدّد من هو

العقلاني وما هي صفاته، وبذلك يستحيل التمييز بين الناس واعتبار بعضاً منهم عقلانيين والبعض الآخرغير عقلانيين وفاقدين لإنسانيتهم، من هنا، السوبر عقلانية تضمن عدم ممارسة السوبر عنصرية، على هذا الأساس، فالمواجهة بين السوبر عقلانية والسوبر عنصرية واقعة لا محالة، فبينما السوبر عنصرية تلغي إنسانية بعض الناس على ضوء امتلاكهم لمعتقدات مختلفة عن معتقداتنا، السوبر عقلانية تؤكد على عقلانية كل البشر الأسوياء بفضل إصرارها على أنه من غير المحدّد من هو العقلاني ما يقضي على إمكانية الحكم على بعض الناس بأنهم غير عقلانيين وبأنهم فاقدون لإنسانيتهم، وبذلك لا مفر من الصراع بين السوبر عقلانية والسوبر عنصرية، هل ستنتصر السوبر عقلانية أم السوبر عنصرية؟ وحدهم الذين سيحيون في المستقبل سيعلمون.

جوزيف البرز Josef Albere :

فنان بالغ التعقيد والثراء فقد كان يرى إن الفنون التشكيلية كلها تؤلف من وحدة لا يمكن الفصل بينها في تصانيف محددة مثل (رسم، نحت، كرافيك، والعمارة) وأن اختيارات الفنان التجريدي ترتبط بما هو مثالي وصوفي أكثر من ارتباطها بما هو مادي واقعي كما في الفن البصري، فقد تمثلت الحركية بالنسبة له بالفكرة الأشمل بواسطة التأثيرات البصرية، التي توجد في عين الناظر أساساً وذهنه وليس على اللوحة وهو يكتمل فقط عند النظر إليه وبالرغم من الامتدادات الاسلوبية لـ(البرز) في رحم التجريدية التفوقية والصفائية أيضاً، ومن حيث التنافذ وتداخل الالوان مع اسلوب (مالفيتش) التفوقي السوبرماتي، فأن (البرز) يتأرجح بين التمثلات للتحولات الاسلوبية لـ(ما بعد الحداثة) ومرجعيات الحقول الهندسية الحداثية، وقد نلاحظ كلاً من (ماليفيتش) و(البرز) يسعى في تمثل مدى كفاءة الجزء (المربع) كشكل ولون وفي المساهمة في تكوين العمل الفني وخطابه الجمالي الذي تتكون منه باقي الاشكال لكونه شكل أزلي يعطي أيحاءً بالأستقرار، وفي المقابل نجد أعمال(البرز) تبدو إنها تتحرك أو تتغير على الرغم من سكونها، فإن الفن البصري يهدف إلى الجمع بين مبدأ التبادل بين الفنان والمشاهد وأهمية العلاقة

الدائمة بين العمل الفني والعين الإنسانية ويبحث عن علاقة ثابتة تربط بين الصور والحركة وعنصر الزمن، وأن بعض الأعمال التي توحي بالحركية هي فن التغير المستمر للبنية والدلالة الذي يسمح بتعدد قراءتها ويفتح فضاء معانيها بالانتشار والتشتت والتي هي من سمات (مابعد الحداثة) بشكل يجعلها دائمة التحول ودائمة الإيحاء الدلالي للتغير واللعب الحر، ولقد عالج (جوزيف البرز) مساحاته اللونية المسطحة بأستعارة حقول الأشكال الهندسية الغنية اللون من خلال شكل (المربع) وهي تمثل إحدى اشتراطات الذات وإيمانها بالفكر الفلسفي المثالي. فالصبغة اللونية وتدرجاتها كونت خليطاً كثيفاً بضربات الفرشاة السريعة والبطيئة أحياناً، لتتداخل الألوان والأشكال بطريقة تفصح عن نوع من الترتيب المتسلسل الذي يتوازن مع المستويات الصورية وتعالقها اللامرئي. في حين (ماليفيتش) رسم الشكل الهندسي بمعزل عن التشخيص بمقارنته بـ(البرز)الذي رصد الحركة في العملية الفنية، وترسم الحركة داخل اللوحة والشكل الهندسي بأستخدم طريقة يأخذ بها الشكل من الارضية وبالعكس لأحداث (الخداع البصري)، اذ إنَّ المعالجة التقنية لبنية الأثر عند (جوزيف البرز) تحفز الافتراضات غير المعلنة لدى المتلقي، كونها ظاهرة دلالية تستعيد بناء التشكيل بمستوياته الجمالية والفنية معاً، فهو بؤرة لتحريك وتفكيك الأثر المادي للون عبر استراتيجيات تحليلية تركيبية تدعو إلى تأمل بصري عاطفي وكان المنبع الذي استقى منه (جوزيف البرز) بغية تزويد الاعتراف الجمالي بتحرير الطاقات العميقة والغامضة وكما تحررت سابقاً بالرموز والطقوس الميثولوجية، فهنالك تباين قوي باللون بين الشكل الهندسي وارضية العمل فيتلاشي الشكل الهندسي داخل العمل الفني مع خلفيه العمل (اي ذوبان الشكل الهندسي مع خلفية اللوحة) وإنَّ جوهر عناصر التكوين تغذي وسط تلك المعالجات وبالحقول المتعالية من اللون تمثل استعارات تؤسس لماهيات التنظيم الفني والجمالي والذي يتوالد بفعل كينونة الخطاب الميثولوجي وتفعيل دور العناصر والأنساق الشكلية التي يحتويها الإيقاع اللوني والمتسم بطابع النسق اللوني المتشكل عبر مقتربات إيقاعية بالتنظيم البنائي والفضائي وان علاقة الشكل بالمعنى قد اشتغلت عليها تشكيلات(جوزيف البرز) اللونية والتي

تستحضر الدلالات عبر الانفتاح في السياق العام الفلسفي منه والجمالي ؛ فهو ينمو ويتسامى عبر شكلياته اللونية الغامضة من حيث صعوبة إدراك المعنى المتكرر، لتساق بعد ذلك الرؤى للبحث ضمن حالاته اللاواعية، وكذلك الاحتفاء بالإزاحات والتجزءات ضمن آليات تقويض وتشظي المعنى والتي تشكل جزءاً جوهرياً في بنية الخطاب، وإن محاولة البحث في سياقات التشكيل إزاء مبدأ اللاشكل ينتج وبفعل عناصر وعلاقات النظام لتقويض الثابت والاعتراف بالتمثل النسبي.

جاسبر جونز Jasper Johns

ولد في امريكا عام (1930) وتعبر اعماله عن موضوع البلاد الفني الاول لما حملته هذه اللوحات من تقارب وتجاذب مع كل تفاصيل العالم الخارجي والحياة اليومية من لوحاته المتمثلة (نجوم السينما) وعلم البلاد، وادوات مستهلكة يومية (قناني المشروبات الغازية، علب كارتونية، علب الجعة) فهي توحي بصلات مع أشياء أخرى إلى جانب فن البوب، اذ إن نتاجات (جاسبر جونز) تحاول دائماً الإفادة من التلقائية والمحاولات العفوية، إلا أنه لم يحفل بأيقونية الشيء بقدر اهتمامه بتمثيل الفكرة لجعل المتلقي يبحث عن معاني مختلفة، بينما يكون اهتمام الفنان هو خلق شكل لفكرته على سطح العمل الفني، فقد تأثر بأعمال التكعيبيين وأستهوته انتاجاتهم وخاصة اعمال (بيكاسو) و(براك) وفق تأويلات جديدة وتمثلات متغيرة متخذاً بعض الجوانب كما أن حالة الوعي تنتقل إلى مستوى جديد من الفهم لبناء اللوحة، وينطوي على حالة من الشعور بالمعنى وحدوثه، يتم من خلالها تأمل الصورة التخيلية وهي تتكئ على مرجعية مدونة نتيجة تفعيل بنية اللوحة فكرياً وبنائياً، مع التأكيد على أن مصدر الاعمال مستنبط من الثقافة الشعبية، وقد تأثر (جونز) بكولاجات (بيكاسو)، واستخدم إلى جانب الورق الألوان المائية والقلم الرصاص والحبر، ولم يحاول (جونز) أن ينقل أو يحاكي أسلوب أو لوحة معينة من أساليب أو أعمال (بيكاسو) المتنوعة، ولكنه كان يكتفي بأقتطاف تفصيلة واحدة من عمل ما ويتحاور معها في بيئته الخاصة، فقد أخذ (جونز) من الشكل الادمي الموجود في

لوحة (بيكاسو) وإضاف عليها بعض الكولاجات المتكونة من صورة (الموناليزا وصورة العلم الأمريكي) مع بعض الأشياء الموجودة التي تولد عنده بعض الافكار، فأستخدامه للأشكال الأدمية كان سيادة ملحوظة على نتاجاته متمثلاً بعمل (بيكاسو) وعلى إتباع هذا النهج منذ بداية السبعينيات حتى أحدث أعماله، وهذه الاعمال من التجليات الأكثر أهمية في الفن المعاصر تقوم بنقل ما كان يبقى من الهوامش الى المركز والى بؤرة الادراك، إذ أن أعمال (جونز) أصبحت بمثابة رموز في الحياة الأميركية يتم تقديسها من قبل الجماهير، وعلى الرغم من ان أعمال (جونز) توحي بنظام اكبر، فيما يغلب عليه التهكم أيضاً، فكانت اعماله تتكون من صور مفردة وعادية مع أستخدامه مواد مبتذلة تجسدت في كونها تنسيق لفكرة الفنان متمثلة بشئ من أن تكون تشبيهاً لشئ، فكان يمثل ابتعاداً عن الرسم الخالص، مع ان الرسم عنده ليس اكثر من وسيلة للتمثل في تحقيق نتائج معينة تجسد في تحقيقها بوسائل اخرى، وان الطلاء واصباغ اللون وتقنية التعامل معها تكون لإظهار التركيب الفني للمشهد التصويري من اجل بحث في الطاقة الايحائية والدلالية للون نفسه من خلال صنع اشياء ذات مرجعيات فكرية وفلسفية نابعة من الثقافة الاستهلاكية متمثلاً بمد الشكل الجديد بوصفه الفن الجميل، إن نتاجات الفن الشعبي مستوحية من العمل الدادائي من خلال رؤيته لهدم ما هو متعارف عليه ومكرس بالجاهز والاستهلاكي، وقد استبعد أسلوب بناء العمل كتكوين كلاسيكي، وأحل محله تكويناً مختلف يشترك فيه مع التكعيبية، فالفضاء في اللوحة يتداخل لوناً ومساحة مع قطع الكولاج مما أحدث نوعاً في تهميش المنظور، وأحال الأشكال إلى نوع من التراكيب المتداخلة في مساحتها وحركتها داخل بنية العمل فأتجاهات المواد المستخدمة ومواقعها جاءت تعويضاً لاتجاهات الخط واللون، فـ(جاسبر جونز) يعد أنموذجاً تكميلياً لما أتت به الثقافة الشعبية لفن البوب، وأعماله ساهمت بشكل كبير بتخطي أساليب الرسم التقليدية والانتقال إلى فهم جديد للوحة التي غالباً ما تعتمد مواد جديدة توضع مع بعضها بطريقة متفردة وجديدة، ويعد (جونز) ذات طبيعة دادائية ورؤية تكعيبية فقدم جمالية جديدة ومفهوماً جديداً للعمل الفني لأشكال الإلصاق في مختلف مظاهره بما في ذلك

الشائع والمبتذل والذي عرف بعمله النظامي المتمثل في جانب اخر لفن البوب آرت من استخدامه صور مفردة وعادية قد تكون(علب جعة)، (هدف)، (العلم الامريكي)، والطريقة التي يمارسها (جونز) في أختياره اشياءً مبتذلة هو كونها لم تعد تولد اي طاقة، وانه مولع بفكرة ان اللوحة تمثل شيئاً اكثر من ان تكون شبيهاً لشيء، وعندما انتج رسمه (البرونز المصبوغ) عام (1960) اعتبره العديد من الناس اهانة دون اللجوء الى رسمها، الا ان البعض ادرك ان العلبتين كان لها موقعهما في الفن الرفيع، اذ ان استخدام (جاسبر جونز) لمواد غريبة ثلاثية الابعاد الى جانب الرسم نجد تمثلاتها في الدادائية وعلى الاخص في اعمال (مارسيل دوشامب) التي عرف بأستخدامه مواد غريبة على الفن واظهارها بجمالية وفنية، لقد استخدم (جونز) صوراً مفردة وعادية، الغرض منها افتقاره الى الغرض لان المشاهد يبحث عن معنى معين والفنان منشغل كلياً بخلق سطح للوحته فهو مولع بالجمود الصوري، ولقد عاود الاهتمام مجدداً بتقنيات الالصاق (التجميع) من خلال العودة الى وسائل تشكيلية عرفت سابقاً مع التكعيبية والدادائية بفعل تبدل سلوك الفنان ازاء المجتمع وتبدل رؤيته الفنية وبعد ان وقع الكولاج في ايدي جيل ما بعد الحرب تطور الى (فن التجميع) كوسيلة لخلق اعمال فنية من عناصر موجودة مسبقاً وهذا مانجده في اعمال (جونز، روشنبرغ) التي تمثلت بصلة الوصول بين هذه التيارات الفنية وحركة البوب آرت وهكذا اصبحت نتاجات(جونز) تجميع لمواد مختلفة واشياء يومية تثير الدهشة.

كلاس اولدنبرغ Claes Oldenburg

نحات بوب امريكي سويدي المولد درس في شيكاغو وانتقل الى نيويورك تميزت اعماله بقدرتها الجمالية واستعمال الخيال العادي للحياة اليومية ويطالب بأن يكون الفن ذا فائدة وظيفية محدودة وبخاصة مع فن البوب ويطالب بفن يرتبط بالانسان بدلاً من سكونه في المتاحف، لان فن البوب فن امريكي بتوجهاته الفكرية والجمالية يرسم الحياة الامريكية ويحاول ابراز كل مافيها من جنس وشهوانية اذ عمل شطيره ضخمة من الجص وغطاها بالاصباغ، والشيء الجوهري لديه هو (البحث عن الجمال حيث لايفترض وجوده) ويؤكد (اولدنبرغ) بالقول: " انا استعمل محاكاة

ساذجة لا لأني لا املك مخيلة او لأني اود ان اقول شيئاً عن العالم اليومي، انا اقلد اولاً الاشياء ثانياً اشياء مولدة مثل علامات اشياء مصنوعة ليس القصد جعلها فناً والتي تحوي بسذاجة سحراً وظيفياً معاصراً، انا انادي بها الى ابعد من هذا من خلال سذاجتي الخاصة غير المصطنعة بمعنى شحنها بشدة اكبر وتطوير علاقتها لأحاول ان اجعل منها فناً، انا أقلدها لأني اريد من الناس ان يعتادوا على ادراك قوة الاشياء من خلا ل التعبير"، حيث ان كلام (اولدنبرغ) يشابه فعل (دوشامب) في الاشياء الجاهزة او الدادائيين، اذ عمل النحات (اولدنبرغ) شطيرة ضخمة من الجص وغطاها بالاصباغ، واعاد صنع الشبابيك المحتوية على نتاجات جصية للاشياء الحقيقية واستعمل حشو الملابس والفينيل لعمل ماكنات طباعة ومحولات كهربائية وغيرها وكتب في عام 1961 يقول (انا مع فن يكون سياسياً – شهوانياً / جنسياً – صوفياً يفعل شيئاً بدلاً من الجلوس على مؤخرته في احد المتاحف، انا مع فن يتورط في الزحام اليومي ويخرج منه منتصراً، انا مع فن ينبئك عن الساعة في اليوم او عن عنوان هذا الشارع او ذاك انا مع فن يمد يد المساعدة لعجائز طاعنات في السن لتمكينهن من عبور الشارع)، اذا ما عرفنا ان فن البوب هو فن امريكي في توجهاته الفكرية والجمالية والشكلية، فهو يرسم ويبرز الحياة الامريكية المعاصرة بكل مافيها من جنس وشهوانية وشبقية ويدعوا لها وللمحافظة على نمطها فهو فن يرسم الاغراض ولا يناقض عالمها، بل يستكشف نظامها، ليندرج هو ذاته في النظام، ليكون بعد ذلك اداة أو وسيلة دعائية واعلامية للنظام الرأسمالي الاستهلاكي – بعد ان كان الفن في الحداثة القديمة معارضاً للنظام السياسي والاجتماعي – وفي توجهاته نحو العولمة بغية السيطرة والهيمنة على العالم، حيث ان ما يجري مع فن البوب آرت يشمل معظم نزعات فن مابعد الحداثة حتى تلك التي تبدو لأول وهلة انها فن متحدي وان كان في توجهاته الشكلية، فأن النظام الرأسمالي استطاع تدجينها (تدجين ذات الفنان) لتصبح في خدمة النظام حتى في اسلوب معارضته لها، فهي مفيدة ونوع من التوابل الضرورية للعملية الديمقراطية في المجتمعات الرأسمالية الغربية، ولقد قدم (اولدنبرغ) بأعماله هذه قدرة جمالية من الاشياء العادية لمواقف ايضاً عادية ويومية، وبأستعمال الخيال العادي للحياة اليومية سعى فنان البوب الى ترميز التأثير والتشبيه، ان احد أهم مصادر القوة بهذا الفن تكمن في انه فن شعبي ومفهوم من قبل كافة فئات المجتمع

العليا والدنيا، فهو يرتبط صميمياً بكل الفئات، وبه تم تدنيس قدسية الفن وتعاليه، ويمتلك من الصفات التي تجعله بحق المثل الكبير وليس الوحيد لحقبة وفن مابعد الحداثة، فهو يتميز بالخواص الشكلية المستمدة من المذهب الدادائي في حريته وتنوعه (انفتاح الشكل) وعدم وجود تجانس في غياب سطوة القاعدة، ليكون اداءاً فردياً او حدثاً لواقع قد يكون طارئاً او مستهجناً او غير متوقع ويحتوي على كل ماهو هامشي وسطحي، ويرتبط بالحاضر فقط في سعيه الى اللذة والمتعة، لذا فهو وقتي في وجوده وزائل بالضرورة، ويتلبس بالعارض الجنسي والشبقي لتزيد من استهلاكه، كما اجرى (اولدنبرغ) تجارب في تأثيرات الازاحة أي التذبذب بين عالمي النحت والرسم فقد صنع (همبرغرات) عملاقة وصنع اشياء صدئة من احواض الغسيل ومطارق البيض وغالباً ماتكون هذه الاشياء منفذة بمادة الفينيل (الجلد الصناعي) ومحشوة بالألياف.

روبير ديلوني Rober Dulunie

فنان بدأ الرسم الانطباعي ثم سار على منهج (كوكان) ومعه زوجته سوينا ديلوني، وقد امتازت حياته بالاعتكاف في بيته وسميت تقنيته واسلوبه الاوري في بـ(ما بعد شيقرول) او (ما بعد الانطباعية الجديدة) او (التضادات المتناوبة)، و(ديلوني) يلجأ الى الصورة الاكثر عمومية والحاوية على اكبر ما يمكن من الماهيات والمتمثلة على سبيل المثال في لون قرص الشمس الابيض الحاوي على كل الالوان حيث ان من المسلم به عملياً (فيزيائياً) ان اللون الابيض هو حاصل جمع الالوان (الصبغات) الاساسية السبعة حيث جعل (ديلوني) من الشمس تأكيداً منه على مركزيتها المادية والفكرية في اللوحة، العلة الاكثر عمومية والتي تدخل في كل الصور المحددة اللاحقة التي هي الوان مجردة هندسية ليجادل بذلك تنظيم الصور بدرجات تضمنها اكبر عدد من الماهيات عند (ارسطو) يكملها الشكل المركزي للشمس في وسط هذه الالوان السابحة كحل منطقي عملي ملموس بالتحليل الطيفي وكحل مثالي (صوري) من خلال ما تضمنه صورة الشمس كمبدأ من نظام المعقولية والكمال على الوجود مجادلاً

(ارسطو) في رؤيته للصورة كمبدأ يضفي نظاماً من المعقولية والكمال على الاشياء والتي وظفت في اعماله على اساس قدرتها في اعادة خلق الطبيعة ايجابياً.

الميتافيزيقي الكبير T he qreat Metaphysician

لوحة رسمها (جورجيو دي شيريكو Gorgeo - De- chirico) تتكون اللوحة من (مانيكان) يحتل الجزء المركزي لفضاء معماري يشير الى مساحة فارغة في مدينة، والشخص الـ(مانيكان) يتكون من جزء علوي للجسد(الرأس والكتفين) بلون ابيض –ترتبط بأشخاص ليجيه وكارلوكارا- وتستند هذه الشخصية الى قاعدة من الالواح الخشبية والاعمدة والعدد الهندسية كالمثلث والمنقلة والزاوية والمعين والمستطيل التي تحتل فضاء اللوحة الوسطي بشكل كامل حيث يظهر على يمينها ويسارها البنايات الكلاسيكية التي طالما استخدمها (شيريكو) في اعماله التي تظهر السماء فوقها لتشغل نصف مساحة فضاء اللوحة العلوي، والاضاءة المسلطة على المشهد في اللوحة امامية مائلة من جهة يسار اللوحة، وهو ما احدث ظلالاً للمانيكان والبنايات افاد منها الفنان في دعم الخلفية لابراز كتلة المانيكان التي تركزت عليها الانارة نسبة للسماء الخضراء Veridian والارضية من ocher و vandyke Umber وقد عدت هذه اللوحة ذروة climax رؤى الفنان للعزلة والحنين للوطن ومخاوفه من المجهول وامانيه للمستقبل والحقيقة الكامنة خلف الواقع الفيزيائي حيث رأى (شيريكو) في نفسه صوتاً للالهة ليجادل الميتافيزيقيا الارسطية العقلية التأملية المتقدمة على نظرية المعرفة بمراحلها الحسية والظنية والاستدلالية، وان الغرابة التي شخص بها المانيكان في هذا الوسط المعماري وما تحدثه من خلل في نظام العلاقات مردها الى ميتافيزيقية (شيريكو) الذي احب ان يسمى نفسه بالرسام المفكر متاثراً بـ(الفيلسوف الفنان) في كتاب (ميلاد المأساة) لـ(نيتشة) حيث شكلت الميتافيزيقيا في هذه اللوحة سمة يخدمها التصميم الهندسي، في قراءة حدسية للفنان لمستقبل الاحساس الضائع بين العمائر والذي يتعزز بتأكيد الفنان على الظلال القادمة من مقدمة اللوحة بأتجاه الافق والصمت الذي اكسب اللوحة شاعرية وحزناً عميقاً مما ساعد (شيريكو) على تجسيد رؤاه والهاماته التي تربط

بين انسان اليوم الذي تحكمه الآلة والاداة، وبين الحضارة العميقة في التاريخ وفي اللوحة من خلال تراجيديا عصرية فالانسان- المانيكان الذي يظهر كمركز للوحة (شيريكو) هو في الظاهر الحسي الفيزيقي (اعمى) تسيطر عليه الآلة الحديثة والعمارة التي رتبت على شكل مسرح يبدو فيه الانسان بمظهر فارغ خالي من الشخصية ينحو نحو الكآبة على عكس الحقيقة الميتافيزيقية له كمتبصر بالاشياء من خلال امتلاكه لناصية القياس والحساب الظاهرة في عدته الهندسية من المثلثات والمساطر والمناقل فكأنه يطمئن (افلاطون) في فيلبوس- جدلاً- بأن فنه سينطوي على القياس والحساب وسيكون (شيئاً) وان كان بمظهر (الكم) فأنه بجوهر (الكيف)، و لذلك عمد (شيريكو) الى تكوينات معقدة خيالية لا عقلانية وان كانت ظاهرياً مشتقة من العالم المحسوس، فأنها رتبت معنىً مستخلصاً من روح الحياة في مكان وزمان خياليين مطلقين مصدرهما الهذيان والهوس و الالهام حيث لا يصدر الابداع الا عن رباته، وهو ما اتاح لـ(شيريكو) ان يوزع عناصر لوحته ليس بشكل لا يتفق مع الافتراض المنطقي العقلاني لمسرح اللوحة فحسب بل بما يشوش التميز بين الوهم والحقيقة ويحيل ادراكها الى منطق الحلم من خلال ميتافيزيقا الزمان والمكان المتعاليين الاولانيين في جدل مع مقولتي الزمان والمكان عند (كانت) وهو ما قاد (شيريكو) (الذات) بالمحصلة للاصطدام مع (الموضوع) الذي ظل مصدراً لقلق (شيريكو) الفني في بحثه عن ما هو جديراً بتمثيل الوجود الميتافيزيقي للعمائر التي هي (صورة= ذكرى) فهي ذهنية الى (صورة= فكرة) معرفية حيث تتضمن لوحة (شيريكو) (الميتافيزقي الكبير) وصفاً للانسان عندما يتكامل متسامياً على حاجاته المادية فهو لا يحتاج حتى للجسد لانه قبر للروح، وعندما تتراجع القيم الحسية للشكل ليتحول (الانسان- الميتافيزيقي) الى (شكل- صورة- فكرة) تشير الى الهيئة العامة للانسان حيث لا حاجة له الى ادوات الحس التي تطلعه على الفيزياء فقد اطلع كل شيء بالانتقال الكلي الى ما وراء الطبيعة (الميتافيزياء).

اصرار الذاكرة The Presistence of Memory

لوحة رسمها (سلفادور دالي Salvador Dali) بتقنية (المصغرات) miniatures التي تعود الى فن القرن الخامس عشر الفلمنكي، وبأسلوب يذكر بشكل واضح بالطباعة الحجرية الملونة chromo litho graph لفن القرن التاسع عشر من خلال استخدامه للونين الاخضر والاصفر بصيغتها الصافية الحادة ولانهائية فضاء اللوحة يذكر بلوحات(ايف تانغي) الا انه في لوحة (دالي) يتحدد بتجسيم صخري حاد، وقد اكتسبت هذه اللوحة شهرة كبيرة مردها الى التوزيع اللاواقعي للمكونات الطبيعية بحيث ارتبطت هذه الساعات اللدنة بالخيالية السريالية وهو ما يتضح في توظيف (دالي) لطريقته البارانوية النقدية المعتمدة على الحلم والهستريا والوهم والجنون، ففكرة هذه اللوحة رغم تأسسها بمفردات واقعية فأنها تتحور بشكل غير متوقع و بالاستناد للواقع كذلك حيث استوحى (دالي) صورة الساعة اللدنة من شرائح الجبن اللينة التي اسقط عليها صور الساعة او علقها على الغصن في استفزاز للذائقية الجمالية (فالجمال اما ان يهزك هزاً او لا يكون) كما يقول (بريتون)، فهي مشهد طبيعي هلوسي يعتمد الخداع البصري وتوظيف الفنان لمتناقضات لا يمكن الجمع بينها في عالم الواقع المحسوس ركبها بطريقته المستفزة في صورة افتراضية لانطواء الزمن بألتواء اداته (الساعة) يكملها بالبيئة المكانية الافتراضية للعمل الفني لغرض خلق عالم صوري معقول في علاقاته التي تسمو على الحسية من خلال ما يسود اللوحة من هذيان وشعور بالشر الباطن او القادم في أي زمان ومكان يعرض بتشويهات الموجود الطبيعي وبالافادة من المقارنة بين الشكل العشوائي والشكل الصناعي المنتظم وبألوان ساذجة يلجأ اليها بقصد ووعي وبمهارة حرفية تجاري التصوير الفوتوغرافي الذي وظفه (دالي) ضد التقنيات اللاشكلية العبثية للمدارس المعاصرة له وخاصة التعبيرية و المستقبلية والتجريدية ومركباتها، حيث يحرص على عرض الغرابة اكثر من الحداثة وتحقيق الدهشة اكثر من الفهم فيجعل لوحته بتأثيرات (شيريكو) الواضحة مسرحاً غرائبياً يعرض فيه مقطعاً من الطبيعة تتوزع فيه الساعات اللينة المظهر على غصن الشجرة و دكة في اسفل يمين اللوحة حيث يتراكم الدود على الساعة الصلدة الوحيدة في اسفل يسار

اللوحة ترميزاً سريالياً لتناقض الحياة و (الزمن) الموت وبالتالي الروح والمادة بينما تشغل ساعة اخرى مستلقية على قماشة شجية استحال اليها وجه بشري مختزل لتمثل وسط اللوحة ليجادل في اشارته الرمزية الضمنية الثورة الكنتية في الفلسفة بحيث ان الوجه البشري (العقل) هو المركز الذي تدور حوله الحقائق والمتمثلة في الفهم الايقوني للزمن من خلال وحدة القياس (الساعة) التي قدم بها الانسان (فكرة الوقت) من خلال (صورة الزمن) الملتوي والذي طرحه (دالي) بطريقة تعبر عن مشاركته لصنفه المتفرد في السريالية المعتمدة الفن الشكلي الكلاسيكي الموروث وصولاً الى الانطباعية الجديدة والوحشية والتعبيرية، فهي تعبير عن رفض للخبرات المتوارثة في التنظيم التجريدي لفن القرن العشرين.

طوف الميدوزا Midouza Ring

لوحة رسمها الفنان (تيودور جيركو) الذي روع باريس برسمه للوحته (طوف الميدوزا) عام 1819، وصور فيها حادثة أليمة حدثت عام 1818 وهي بمثابة كارثة أثارت مشاعر الفرنسيين، وهي غرق إحدى السفن الفرنسية (الميدوزا) في عرض المحيط بعد إقلاعها من إحدى موانئ إفريقيا الغربية على الرغم من أن اللوحة (طوف الميدوزا) قد نالت إعجاب الذائقة إلا أن النقاد اجمعوا على استنكارها بدعوى بشاعتها وخلوها من الصفات الكلاسيكية التي تعد المثل الأعلى في الفن آنذاك، آذ سجلت التمرد على الأساليب القواعدية المقيدة لإرادة الذات في نظام التعبير عن الشعور لما تزخر به من انفعالات مأساوية تهز المشاعر وتؤرق الوجدان فهي مادة رومانتيكية صارخة تؤذن بعصر جديد من التعبير الفني.

توم ويسلمان (Tom Wisselman 1931-)

فنان بوب امريكي اشتهر بالموضوعات الجنسية، اذ تعد اعمال الفنان توم ويسلمان (1931-) بسيطة ومتفائلة مع شيء من النقد الاجتماعي الساخر فهي تصور واقع العالم الرأسمالي الاستهلاكي ووسائل اعلامه التجارية، وتتكرر في كثير من اعماله صورة الفم المنفتح ذي الاسنان الناصعة، كما في دعاية معجون الاسنان، فالابتسامة هنا هي تعبير رمزي للابتسامة الجامدة لدى عارضات الأزياء ونجمات السينما، ومن المواضيع التي تثير الانتباه طريقة معالجته لموضوع المرأة

العارية التي لا يشغل بالها سوى الاهتمام بأمورها الصحية فالصحة والعناية بالجسد اضحى اليوم في المجتمع الرأسمالي البرجوازي واجب اجتماعي مرتبط بالمركز، اكثر مماهي واجب بيولوجي مرتبط بالبقاء وهي فرض قيمة اكثر مما هي (قيمة) اساسية، فلابد للمرء ان يعتني بجسده مثلما يعتني بثقافته واموره الاخرى وهي سمة من سمات الاحترام بنحو ما وفي آن واحد، اذ تكون المرأة الحديثة كاسية جسدها الشخصي ومديرته فهي تحرص على بقائه جميلاً ومنافساً، وكان (ويسلمان) يصور دائماً فتاة عارية واقفة في الحمام منفرجة الساقين لا لشيء الا العناية بأمورها الصحية، وهنا يدخل الفنان الى اللوحة استكمالاً لمظاهر البيئة المتممة عناصر واقعية من الحياة الاعتيادية، من هذه العناصر، الحمام بكامل محتوياته الباب، تعليقة المناشف، مسكة الباب، المغطس، الستارة البلاستيكية، مفتاح الكهرباء في الحائط، سجادة الحمام التي نقلت بأمانه تامة، كل هذه العناصر تعارضت مع صورة المرأة التي لم تعالج بالاسلوب الواقعي نفسه على الرغم من حركتها الواقعية، وربما يعود سبب عدم معالجة (ويسلمان) للمرأة بالاسلوب الواقعي كما جرى مع بقية عناصر اللوحة، الى ان الفنان اراد ان يرتفع بفنه الى مصاف الفن الرفيع من خلال تجاور واقعين واقع حقيقي تمثله الاشياء الحقيقية في اللوحة وواقع خيالي او متخيل وهو اسلوب معالجة المرأة، وتشكل العناصر الحقيقية والبارزة تعبيراً عن واقع الانسان الامريكي المعاصر ونمط حياته، اذ أن اختيار (توم) لهذه الموضوعات المستمدة من الحياة المعاصرة انما يعلن التثبيت للعصرية وتقديم تعبيرات جمالية ونقدية تدعم المزاج الأمريكي ومغلفة بالإثارة الى حد السذاجة لمحو الحد الفاصل بين الفن والحياة الشعبية المبسطة.

برجيت رايلي Riley Bridget

رسامة (OP) انكليزية تعد من ألمع فناني الحركية واكثرهم براعة، والذين عملوا ببعدين، فأشكالها وعلاقة الواحد منها بالآخر تطابق تسلسلاً رياضياً محسوباً غير ان متوالياتها تبلغها غريزياً، كما عملت (رايلي) على الاسود والابيض ولوحاتها مفعمة بالحيوية بواسطة الحركات المتزنة، ففي لوحتها

الاضطراب تظهر قوة الخلفية للاشكال البيضوية موازية الى مستوى الصورة ومحتواة بثبات ضمن الشكل المربع ثم بلوغ صورة زائفة للحركة، فالوحدات البيضوية محكوم عليها بالرواح والمجيء على الارضية المنبسطة ابداً ويخلق اللون صعوبات اكبر للفنانين الحركيين اكثر مما يفعله الاسود والابيض، وتناولت (رايلي) هذه المشكلة فمنذ عام 1966 في سلسلة من اللوحات المحتوية على اشرطة ملونة والتي هي عادة منفصلة بفراغات من الصبغ الرمادي او الابيض وبدراسة الاشرطة اللونية هناك تغاير آني يعزز تأثيرها، والتفسخ الشبكي ينتج ما بعد الصور التي تشع على الاشرطة المفترضة من الابيض لغاية اضاءة كل سطح القماش بالوجود الوهمي للون المحتث.

فرانك ستيلا (Stilla 1936 -)

رسام امريكي ولد في مالدين ولاية ماساشوتس درس الرسم في كلية اندوز مع (باترك مورغان) ومنذ سنة 1958 عاش في نيويورك واعماله المبكرة ارتبطت بالحركة التعبيرية التجريبية وشارك معاصريه فقدان الثقة لتلك الحركة، اذ ان رسومات (ستيلا) على القماش في اواخر 1958 قد كشفت عن الحالة الخاصة بالخطوط ذات الألوان المختلفة، والنماذج توصف دائماً بالجرأة والوضوح، ومنذ اوائل سنة 1960 اصبحت القاعدة الهندسية لرسوماته اكثر وضوحاً، اذ عمل (ستيلا) لوحات زاوية مغطاة بأشرطة بألوان مختلفة من ثلاثة ابعاد وركز على تأثير هذه الأعمال من خلال استعمال مواد ايبوكسي والاكليرك، والالوان المنزلية العادية فناقض بذلك الملمس واللمعان وركز على احساس الحركة البصرية وسعى للحصول على الصور والترددات التي تؤدي الى جعل المشاهد له دور فعال في رسومه، وتقف اعمال الفنان (فرانك ستيل) بين الفن الحركي وفن مابعد التجريد الرسموي، الفن الذي يتصف حسب تعبير الناقد الفني (كليمنت كرينبك) بالوضوح الخطي والتكوين المفتوح فأعمال (ستيلا) على رأي (كراينيك) والناقد (ميشيل فرايد) في مقاله لهم بعنوان(الرسم المعاصر 1964) معروفة بمبدأ الشكل الحرج، أي اعتماد طرق الرسم الاكثر مناسبة الى فن النحت وحسب هذه التسمية الصفات الموحدة للرسم كانت الانبساط وشكل

المساند ومميزات الاصباغ، ومن بين كل هذه الصفات كان شرط الانبساط هو الأعظم لأنه الشرط الوحيد الذي لم يشترك معه أي فن آخر، واعمال (ستيلا) المبكرة عملت كوحدات متكاملة وامتدادها السميك جعلها تقف فخورة من الحائط بأبعادها الثلاثة.

التحليل النفسي psychoanalyse

طريقة من طرائق البحث والعلاج النفسي، تقوم على الكشف عن اسباب المرض النفسي في لاشعور المريض، او ما يسميه (فرويد) صاحب هذة الطريقة، العقد النفسية الكامنة التي تتألف من رغبات مكبوتة وذكريات مؤلمة منسية وأفكار ومشاعر متضاربة، وينهض العلاج على دفع هذه الرغبات والمشاعر والذكريات من اللاشعور إلى الشعور بواسطة عملية التداعي الحر للأفكار، ومن خلال تحليل أحلام المريض وتأويلها، وتنبيهه المستمر إلى ما يمكن ان تعنيه، حتى يعي المريض تماماً اسباب مرضه، فهي النظرية العامة والمنهج في معالجة الأمراض العصبية اللذان اقترحهما (فرويد)، والفروض الرئيسية للتحليل النفسي هي كما ياتي: ان ماقبل الشعور والذي يسيطر على النفس، تحتله في أعماق النفس رقابة وهي معادلة نفسية تتشكل تحت تأثير نظام التحريمات الاجتماعية، وفي حالات صراعية خاصة تفلت الميول اللاشعورية من الرقابة وتظهر أمام الشعور كالأحلام وفلتات اللسان او التداعي الحر والاعراض العصابية – أي مظاهر الامراض الخ، فهو منهج للعلاج النفسي ذهب اليه (فرويد)، ويقوم على تفسير مواقف عند المريض بطرائق متعددة كتداعي المعاني الحر والكتابة الاوتوماتيكية وتحليل الاحلام، ويرمي إلى استكشاف الذكريات النفسية والرغبات المكبوتة ونقلها من العقل الباطن إلى منطقة الوعي، ورد (فرويد) هذه الرغبات إلى الغريزة الجنسية، كما يرتبط مصطلح التحليل النفسي، بنظرية بنية الشخصية، وعملها الوظائفي، وبتطبيق هذه النظرية في مجالات أخرى من المعرفة، وبتقنية علاجية نوعية، تستند إلى كشوف سيكولوجية اساسية (لفرويد)، وقد لاحظ (فرويد) الاختصاصي (النمساوي) في الأمراض العصبية تلك المفعولات الضارة التي تسببها بعض الأحداث والأعراض الصدمية التي تبدو

منسية، وقد اثبت وجود صلة بين هذه الأحداث والأعراض الملاحظة، واستنتج وجود لاشعور دينامي، فبعض الأفعال بدأ من أكثرها ابتذالاً وحتى أكثرها غرابة، تكون مشروطة- ويؤكد (فرويد)- بأسباباً غامضة ولكنها واقعية، ان للأعراض العصابية معنى، وبوسع الفرد أن يفهمها شريطة تجاوز بعض المقاومات التي يوجد اللاشعور خلفها، بعدة طرائق منها التنويم المغناطيسي ثم الإيحاء ثم التداعي الحر.

ويليام فونت Wilhelm Wundt :

عالم نفس ألماني، هو مؤسس علم النفس التجريبي انشأ معمل فونت في ألمانيا في جامعة ليبزك الألمانية لإجراء تجارب عملية على أشخاص حقيقيين عام (1897) م وعد هذا التاريخ بداية اعتبار علم النفس علماً، وقد جذب المعمل العديد من شباب أوروبا وأمريكا الذين جاءو إلى (فونت) وتعلموا منه وحصلوا على الدكتوراه وحتى منتصف الثلاثينيات من القرن الماضي كان معظم علماء النفس في العالم من تلامذة فونت، ويعتبر واضع كتابه الجامع " مبادئ علم النفس الفسيولوجي"، ويقع في ثلاثة مجلدات(1973-1974)، وكان طبيباً ألمانياً وعالم نفس وأستاذاً جامعياً، أُعتُبر، مع(وليام جيمس) آباء علم النفس، وفي1879 اهتم بأن يوضح ويحدد مبادئ وطرق وأهداف هذا العلم، وقد اتسعت تجارب مركز لايبتسغ، فشملت الإبصار والسمع، وزمن الرجع، والترابط، وواصل (فونت) في مختبره التجارب النفسية الفيزيائية على طريقة (فخنر وفونت) رغم أنه زامل (هيلمهولتس) لمدة ثلاث عشرة سنة وأخذ عنه اهتمامه بعلم الفسيولوجيا النفسية، إلا أنه تأثر أكثر ببحوث ومناهج الفيزياء النفسية عند (فخنر) وإن لم يتجه فيها اتجاهه الميتافيزيقي، و(فونت) كان يريد أن يقيم علم النفس على أسس تجريبية كالأسس التي للفيزياء وللفسيولوجيا، وهو يطلق على توجهاته اسم " علم النفس الفسيولوجي "، ويقصد به علم النفس التجريبي على مبادئ شبيهة بمبادئ علم الفسيولوجيا، وقد أصدر مجلة دورية ينشر فيها بحوثه وتلاميذه، وأطلق عليها اسم " الدراسات الفلسفية" (1981) فقد كان يعتبر نفسه فيلسوفاً، وله في الفلسفة والمنطق والأخلاق عدة كتب، ورغم أنه كان ينشد إقامة علم نفس

تجريبي إلا أنه لم يكن يرى أن يفصله عن الفلسفة، وكان ينعي على الأمريكيين اتجاههم هذا الانفصالي، وقد جعل من أهدافه في دراسة علم النفس هي حياة الفرد الشعورية، وأن الإحساسات هي نتاج الحس، وأنها تنقل التنبيهات من خلال السيال العصبي إلى اللحاء، وهي العناصر التي تصنع الخبرات، وأن الفسيولوجيا مناطها تفسير تكوين الإحساسات، بينما علم النفس مناطه وصف وتحليل الخبرة المباشرة، ولقد كتب (فونت) في علم نفس الشعب، ويناقش فيه مسائل من الثقافة العامة والتاريخ، ونشأة اللغة وتطورها، ودلالات الأسطورة، والدين، والفن، والمجتمع، والقانون، ومن رأية أنه لا يمكن فهم طبيعة التفكير دون التطرق إلى هذه المسائل.

الفلسفة الامبريقية البريطانية British Embrikia Phylosopy:

تقوم على وصف تطوري للتاريخ من ثلاث مراحل، ووفقًا لـ(كانت)، فإن الفكر الإنساني يمر عبر ثلاث مراحل عرضها في مجلداته الستّة بعنوان مسار الفلسفة الوضعية (1830-1842م)، وهذه المراحل هي: 1- المرحلة اللاهوتية 2- المرحلة الميتافيزيقية 3- المرحلة الوضعية أو العلمية، وفي المرحلة اللاهوتية يفسر الناس الوجود في علاقته بتصرفات الكائنات المقدسة، وخلال المرحلة الميتافيزيقية فإن التفسيرات يتم البحث عنها في علاقتها بالأسباب والمبادئ الأساسية، وفي المرحلة الوضعية يستخدم الناس المنهج الوضعي في تفسير الوجود، ويتكون هذا المنهج من الاستنتاج اعتمادًا على الملاحظة وحدها.

الإيحاء Inspiration:

التأثير في عقائد او أفعال شخص اخر دون الالتجاء الى امره مباشرة، ان سلوك الكبار في حياة الطفل وخاصة الآباء والأمهات يبدو كما لو كان إيحاء له بأن يسلك الطريقة نفسها، والإيحاء عادة ما يقود الفرد الى السلوك بمحاكاة غيره من الناس، ويكون على ثلاثة انواع: الاول:الإيحاء المعنوي، والثاني الإيحاء الوجداني، والثالث:الإيحاء الحركي.

التداعي الحر Free Collapse

اكتشف (فرويد) التداعي الحر بعد أن وجد في طريقة التفريغ بعض العيوب منها ان نجاح العلاج يتطلب استمرار العلاقة بين المريض والطبيب، فلجأ إلى ان يحث المرضى بطريق الايحاء وهم في حالة اليقظة وكان بها عيوب هي أيضاً فأبتكر(فرويد) طريقة التداعى وهي ان يطلب من المريض ان يطلق العنان لأفكاره لتسترسل من تلقاء نفسها من دون قيد أو شرط، فيتكلم بإى شيء يخطر بباله دون اخفاء تفاصيل مهما كانت تافهة أو مؤلمة أو معيبة، و كشفت له هذه الطريقة الكثير من الحقائق، فمثلاً عرف لماذا تذكر بعض الحوادث والتجارب الشخصية الماضية امراً صعباً، حيث أنها قد تكون مؤلمة أو مشينة للنفس ولذلك تنسى، وبالتالي تذكرها مرة أخرى امر شاق نتيجة المقاومة التي تحول عن ظهور هذه الذكريات في الشعور ومن هذه الملاحظات كون(فرويد) نظريته في الكبت التي يعتبرها حجر الأساس في بناء التحليل النفسى وقد اكد (فرويد) طريقة التداعي الحر بأنها تحترم الشخص وتشعره بالراحة.

الانا الادنى Lowest Ego:

ان الانا الادنى هي العالم الاناي الحقيقي حيث يحوي الدوافع الغريزية البدائية الجنسية والعدوانية التي غالباً ما تكبت في مجتمعاتنا المتحضرة تحت تأثير المعايير الخلقية والدينية والاجتماعية التي ينشأ فيها الفرد، وتنزع هذه الدوافع والرغبات المكبوتة في اللاشعور الى الإشباع والى الظهور في الشعور، وهي كثيراً ما تلجأ في سبيل ذلك الى طرائق شاذة ملتوية كما يشاهد متمثلاً في الأمراض العصابية، وهنا تستغل مكنونات اللاشعور أي خلل او ضعف في منطقة الشعور لتندفع للظهور في صور متعددة منها الهستيريا(Hysteria) والهذيان وغيرهما، اذ ان (الانا الادنى) ليست حالة منبوذة من وجهة نظر التاريخ السلالي البشري، ولكنها منبوذة في حياة الفرد وانها القاعدة التي بنيت عليها الشخصية، وتحتفظ بشخصيتها الطفلية خلال الحياة الخارجية، وانها لا تصبر على التوتر بل انها تتطلب إشباعاً آنياً كما انها دافعاً غير معقول؛ وغير اجتماعي بل انه دافع اناني يحب اللذة وانها تمثل الطفل المشاكس للشخصية حيث ان(الانا الادنى)

قديرة على امتلاك القوة السحرية لإشباع الرغبات والاوهام والهذيان والأحلام ويقال عنها انها محيطية (نسبة الى المحيط) لانها كالبحر تحتوي على كل شيء غير انها لا تعترف بشيء ما خارج نفسها، وهي منبع الطاقة البيولوجية والنفسية التي يولد الفرد مزوداً بها، فهي تضم كما تم الاشارة أليه من الدوافع الفطرية وغيرها والتي ترجع الى ميراث النوع الإنساني كله، وبعبارة أخرى فهي طبيعة الإنسان الغريزية قبل ان يتناولها المجتمع بالتحوير والتهذيب، وهي جانب لا شعوري عميق ليس بينه وبين العالم الخارجي الواقعي صلة مباشرة لذى فهي لا تعترف بالأخلاق والمعايير الاجتماعية، ولا تعترف بالمنطق والزمان والمكان.

هستريا Hysteria :

مرض عقلي عرفه الأقدمون، هي كلمة مشتقة من اللفظة اليونانية (Hysterom) ومعناها ان الرحم قد ضل طريقه الى مكان آخر من الجسم خلاف حوض الانثى، لذلك كان الإغريق يضنونه مرضاً خاصا بالنساء دون الرجال، وكان الناس يرجعون سبب الهستريا التحويلية الى مس شيطاني ويقولون ان الجن قد ركب المريض، ويرجع الفضل الى(شاركوه) في اكتشاف الهستريا، واكتشاف علاجها بالتنويم الذي تطور على يد من جاؤا بعده الى التحليل النفسي، واطلق التحليل النفسي اسم العصاب الهستيري عليها، وإرجاعه الى الصراع والكبت، وتعبر الدوافع المكبوتة عن نفسها في اعراض مختلفة يطلق على بعضها الآخر اسم الهستريا الحصرية او الفوبيا، والبعض الاخر الهستريا التثبيتية.

التوتر : Tension

حالة التوتر تعني شعوراً بالشدة والانعصاب يؤدي إلى اختلال في التوازن بتهيأت الفرد بتغيير سلوكه بواجهة عامل مهدد في الموقف، ويقترن التوتر، بالعوامل الانفعالية بالشخصية، ويمكن اعتبار التوتر حالة شعورية اذا كانت المشاعر المرتبطة به من قلق وعدم رضا متجهة نحو جانب معين من المواقف ونحو تحقيق اهداف في هذا الموقف يعرفها الفرد ويعيها، فأذا لم يدرك الفرد نتائج توتره فيكون توتر مرتبطاً بدوافع لا شعورية، ويعتبر التوتر هو بداية فقدان الفرد

لتوازنه النفسي والفسيولوجوي الذي يؤدي به اما إلى اعادة التوازن او فقدان هذا التوازن ولهذا فهو البؤرة التي تؤدي إلى الاضطرابات النفسية.

اللذة Lust:

الميل للموروث في كل الدوافع والرغبات الطبيعية للبحث عن ما يشبعها بصرف النظر عن كل الاعتبارات، ويقول(فرويد) انه المبدأ المسيطر على الفرد منذ طفولته، فهو يفعل ما يجلب له اللذة، ويتجنب كل ما يؤلمه وهو يحكم اللاشعور، وفي عام (1911) وضع (فرويد) مبدأ اللذة كأحد الوظائف العقلية ويعني ان الكائن دائماً لديه نزوع ثابت إلى الحصول على اللذة وتجنب الألم من خلال التنفيس عن التوتر.

الانا Ego

تحت تأثير العالم الخارجي الواقعي الذي يحيط بالإنسان نما جزء من (الانا الادنى) نمواً خاصاً، وتزود بأعضاء- الحس (لاستقبال المنبهات) وبجهاز حركي- للوقاية من التنبيه المفرط، فنشأت منظمة خاصة أخذت تعمل كوسيط بين (ألانا الادنى) وبين العالم الخارجي وقد أطلق على هذا الجزء من الحياة العقلية اسم (الانا)، وهو جانب من الشخصية يتكون بالتدريج من اتصال الطفل(الإنسان) بالعالم الخارجي الواقعي عن طريق حواسه، مثل: السمع، والبصر واللمس وعن طريق صلته بأمه وخبراته الحسية، يتعلم انه لا يستطيع ان يظفر بما يريد متى آراد وكيفما أراد، وان هناك ضروباً من السلوك تجلب له السرور وأخرى تجلب له الالم، كما يدرك ان الإرضاء الفوري يجلب له المتاعب فيبدأ تعلم الانتظار والاحتمال المؤقت، وعلى هذا النحو يتكون (الانا) وينمو بتأثير الخبرات المؤلمة والتربية واللعب فيحد من اندفاع (الانا الادنى) ويعمل على ضبطه وتوجيهه، اذ ان(الانا) مركز الشعور والإدراك والحكم والتبصر في العواقب، كما انه المشرف على الأفعال الإرادية، اي المشرف على الجهاز الحركي الإرادي، فعن طريقه تتحقق الدوافع او لا تتحقق، و(الانا) تعمل على وفق مبدآ الواقعية والطريقة الثانوية، وهذا يعني ان (الانا) تؤجل تفريغ التوتر الناتج عن غرائز(الانا الادنى)عن طريق استخدام آليات معينة تسمى آليات الدفاع، ويقوم (الانا) بمهمة

حفظ (الذات)، وهو يقوم بهذه المهمة في ما يتعلق بالأحداث الخارجية، بتخزين الخبرات المتعلقة بها في (الذاكرة) إما ما يتعلق بالإحداث الداخلية، اي في ما يتعلق(بالانا الادنى)، فيقوم بمهمة الحفظ بواسطة: القبض على زمام المطالب الغريزية او بإصدار حكمه فيما اذا كان سيسمح لها بالإشباع، او فيما اذا كان يرى تأجيل هذا الإشباع الى أوقات وظروف تكون مناسبة في العالم الخارجي، أو بقمع تنبيهاتها كلية، ويمكن اختصار مفهوم الانا على انه الأداة الإدارية للشخصية المتكيفة جيداً، والمسيطرة عليها، وتتحكم في الانا الادنى والانا العليا، كما إنها تصر على الاحتكاك في العالم الخارجي لكل ما تولع به الشخصية من اجل حاجاتها البعيدة المهملة، ان مبدأ الانا الأولي هو الواقع، اما مبدؤها الثانوي فهو التفكير او القدرة على حل المشكلات، وهي ذات تنظيم معقد يعمل للولوج بين الانا الادنى والعالم الخارجي بطريقة نفسية.

الذاكرة او الحافظة memory

إحدى الوظائف العقلية المختصة بالاحتفاظ بذكريات الفرد وما مر به من تجارب وما تعلمه من معلومات، وبأستدعاء ما يحتاجه الفرد من كل ذلك عندما يكون في موقف يتطلب منه ذلك، كموقف التلميذ في اختبار يطلب منه ذكر ما حصله من معلومات في موضوع معين، وتعد ذاكرة الفرد إحدى قدراته العقلية، ولذا فالناس تتفاوت فيما بينهم من حيث قوة الذاكرة، وان كانت الذاكرة تتأثر عادة بدوافع الفرد وبتكوينه النفسي عموماً فتعمل دوافع الفرد الشعورية واللاشعورية على الاحتفاظ في ذاكرته ببعض المعلومات ونسيان الآخر.

آليات الدفاع Defense Mechanisms

ميكانيزم (ميكانزمات الدفاع) هو هذه الوسيلة او الوسائل التي تتخذها الانا لاشعورياً لتجنب التعبير المباشر عن النزعات والوجدانان التي تهدد اتزانه، وكأن ميكانزم الدفاع يعبر عن دافع لا شعوري، ويهدف لتخفيف الحصر او الدفاع ضد خطر ما، ويمكن ربط الدفاع المتكرر بسلم الأمراض النفسية والعقلية وذلك في إطار دينامي بطبيعة الحال.

الانا العليا Highest Ego

هـي الجانـب الرئيسـي في نظـام الشخصـية والجانـب الأخلاقـي القـانوني للشخصية، وتمثل ايضاً الجانب المثالي بدلاً من الجانب الواقعي وتكافح للإتقان بدلاً من الواقع او اللذة، ان الانا العليا هي القانون الأخلاقي للشخص، وهـي تنمو خارج الانا نتيجة لتشبه الطفل بمقاييس أبويه، ملاحظاً ما هو جيد وما هـو طاهر وما هو رديء وآثم، وبالتشبه بالسلطة الخلقية لأبويه فأن الطفل يستبدل سلطاتهم بسلطته الداخلية الخاصة، وان المدة الطويلة نسبياً خلال اعتماد الطفل على أبويه تكون الانا العليا التي تتكون من قسمين:-

1. الانا المثالية: انها تطابق تصوراته بما يعتبره أبواه جيداً وأخلاقياً ويوصل الأبوان مقاييسهما وقيمهما من العفة والطهارة الى الطفل عن طريق تشجيعه لسلوكه على وفق تلك القيم او المقاييس.
2. الضمير: انه يقابل أفكار الطفل حول ما يتصوره لما يعتبره أبواه ويحسان به على انه رديء خلقياً، وهذه الصورة تتكون من خلال التجارب للعقوبات واذا ما عوقب غالباً لأنه قذراً فحين اذ تعتبر القذارة امراً رديئ، ان الثواب والعقاب اللذين يسيطر بهما الوالدان على محتويات(الانا العليا) للطفل، فيكونان على نوعين؛ الأول جسمي والثاني نفسي، ان الإثابة الكثيرة لـ (الانا العليا) تؤدي الى النرجسية كما ان الإفراط في عقوبة (الانا العليا) تؤدي الى (الماسوشية) ان(الانا الادنى) و(الانا العليا) يشتركان في شيء واحد بالرغم من الفرق الأساسي بينهما فكلاهما يمثل سلطة الماضي (فالانا الادنى تمثل سلطة الوراثة، والانا العليا تمثل في الأصل السلطة التي خلفها الناس في الفرد)، اما الانا؛ فهي على الأخص مقيده بخبرة الفرد الخاصة اي بالأحداث العرضية العادية اذا كانت(الانا الادنى) نتاج التطور، وينظر اليها على أساس انها الممثل النفسي للعوامل البيولوجية الموهوبة للفرد، وان(الانا) هي نتاج التفاعل الفردي وتمثل الواقع الموضوعي المتخصص بالطريقة العقلية، فأن(الانا العليا) يمكن ان يقال عنها بأنها نتاج التكيف الاجتماعي ومركب التقاليد الحضارية وتمثل الجانب المثالي.

الماسوشية Masochism

الماسوشية او الماسوكية:شذوذ جنسي يرتبط فيه الاشباع بالعذاب والألم او بالإذلال الذي يلحق بالشخص، يوسع (فرويد) فكرة الماسوشية إلى ما يتجاوز الشذوذ الذي وصفه علماء الجنس، وذلك من خلال وضع يده على عناصر ماسوشية في العديد من التصرفات الجنسية وبأكتشاف اصول اوليه لها في الجنسية الطفلية، هذا من ناحية، واما من الناحية الثانية فهو يعرض اشكالاً مشتقة منها، وخصوصاً (الماسوشية الخلقية) التي يبحث فيها الشخص، بدافع من شعور لاوعي بالذنب، فهي عبارة عن ايجاد اللذة من خلال ايلام الانا، وهي تدل على كل المواقف السلبية من الحياة الجنسية والموضوع الجنسي، وأقصاها تعلق الاشباع الجنسي على معاناة الالم البدني والنفسي من جانب الموضوع الجنسي، فالأنثى غالباً ما تكون ماسوشية ولا تحصل اللذة الا اذا ضربت من اجل اللذة.

النرجسية Narcissism

حب الانا، او المبالغة في حب الانا: وفي التحليل النفسي، مرحلة مبكرة من مراحل النمو النفسي تتسم بالاهتمام المفرط بالنفس ونقص الاهتمام بالاخرين، ولكن النرجسية عندما تستمر مع الفرد رغم تجاوزه مرحلتها في تطوره، يقال ان الفرد قد تثبت عليها، وعند اذن يتسم الفرد بحب ذاته حباً مرضياً، وقد يفتتن بجسده بحيث تصبح النرجسية انحرافاً جنسياً، والاشتقاق هنا من الأسطورة الإغريقية حول(نرجس)الشاب الذي وقع في غرام صورته التي راها على سطح المياة.

الهلوسةRaving:

ادراك خاطئ لمثير غير موجود في الواقع الخارجي، كأن يسمع المرء اصواتاً تحادثه، في حين انه لا يوجد احد فعلاً يتحدث اليه، او يحس بحشرات تزحف على جلده حيث لا توجد حشرات قط على جلده، وعندما تظهر الهلوسة بأستمرار وبشكل ثابت تكون دليل على وجود مرض عقلي شديد، والهلوسة غير الخداع الحسي، لان الخداع الحسي خطأ في ادراك مثير حقيقي موجود في الواقع

الخارجي كأن يظن المرأ ظل شجرة شخصا يتربص له ويريد قتله، وتقوم الهلوسة على رغبة ينكرها الأنا ويكبتها، ومن ثم تستحيل لا شعورية، وتنشط تشق طريقها من جديد الى الشعور مستعينة بالطريقة الوحيدة التي تستطيع ان تظهر بها من جديد، بأن تتنكر وتتقنع، ويتم لها ذلك بالتمويه على(الانا) بأنها قادمة من العالم الخارجي، بأن تبدوا للشعور في مظهر حسي خارجي، وهناك عدة انواع من الهلوسة: (1) الهلوسات السمعية، (2) هلوسات حسية مشتركة، (3) هلوسات لمسية، (4) هلوسات قبيل الاستغراق بالنوم، (5) الهلوسات التصغيرية، (6)الهلوسات الزائفة، (7) الهلوسات الانعكاسية، (8) هلوسات بصرية، (9): صور هلاسية.

الغريزة Instinct:

دافع فطري موروث في الكائن الحي انسان كان ام حيوان، وهو عام في كافة افراد النوع الواحد، وتختلف في عددها وانواعها واشكالها من نوع حي الى آخر كغريزة البحث عن الطعام(الجوع)، وغريزة الامومة وغريزة الخوف وغريزة بناء العش والغرائز الجنسية... والغرائز لايمكن ان يستغنى عنها في النوع، فهي دوافع أساسية بدون إشباعها يتهدد الفرد بالتدمير او يتهدد النوع كله بالفناء، ان نظرية الغرائز ركن مهم من أركان نظرية (فرويد) في التحليل النفسي في عدها الطاقة التي تسير كل أفعال الشخصية، حيث يرى ان جميع الظواهر النفسية سواء كانت شعورية ام لا شعورية، وسواء كانت مرضية ام سوية انما تصدر عن قوى حركية (ديناميكية) أساسية تنبعث عن التركيب الفسيولوجي والكيمائي للكائن الحي، وتسمى هذه القوى بالغرائز، وهي الطاقة التي تصدر عنها جميع ظواهر الحياة، وقد حاول(فرويد) أول الأمر ان يفسر جميع الظواهر النفسية بأفتراض وجود مجموعتين أساسيتين من الغرائز: المجموعة الأولى هي (الغرائز الجنسية) والتي تصدر عنها طاقة خاصة تسمى (الليبيدو) وهي تهدف دائماً الى الاشباع واللذة، والمجموعة الثانية هي غرائز (الانا) ومهمتها العمل على (حفظ الانا) وذلك بمراعات العالم الخارجي ومقتضيات الواقع من جهة، وبكبت الدوافع الجنسية التي تتعارض مع مقتضيات الواقع او مع وظائف غرائز(الانا) من

جهة اخرى وقد عدل(فرويد) فيما بعد نظريته في الغرائز بعد ان وجد ان هناك ميل لدى الفرد في الهدم والعدوان الأمر الذي دعاه الى افتراض غريزتين أساسيتين فقط هما(ايروس) و(غريزة الهدم).

ايروسEroos:

في الميثولوجيا الإغريقية هو الإله المسؤل عن الرغبة، الحب والجنس، وتمت عبادته آله للخصوبة، والمماثل الروماني له هو(كيوبد)، كلمة (erotic) الإنجليزية مشتقة من (eros) ومعناها جنسي أوهواني، ويقيم(فرويد) فلسفته في الحياة على مقولتين او دعامتين، ويجعل على عرش العالم مبدأين، يسمي احدهما (ايروس)` وهو مبدأ الطاقة التي تنفخ فيه الحياة وتحفظها عليه وتجمع بين الناس وتربط بينهم برباط الحب فتتكون الأسر، فالمجتمعات الكبيرة فالإنسانية بعامتها، والآخر (انانكيه)- مبدأ الضرورة- الذي يشد الناس الى العمل فيكون الاجتماع والتعاون والبناء والانتاج والامتلاك، علماً ان (اناكيه) هو مبدأ (ماركس) او الضرورة او الدوافع الاقتصادية التي قال بها والتي تفعل فعلها في الإنتاج الفكري والفني والخلقي للإنسان، وقد يصوغ(فرويد) نظريته بطريقة أخرى فيطلق على(ايروس) مبدأ اللذة، وعلى (انانكيه) مبدأ الواقع، ويقول انهما مبدءان يحكمان الإنسان منذ قديم الزمان، وسوف يحكمانه الى الأبد.

مذهب النشوء Evolution doctrine

نشأت الانواع العضوية الحالية من انواع اقل تنظيماً من خلال سلسلة من التغيرات التقدمية، ويناقض مذهب النشوء، المذهب الاحداثي Creationism الذي يقول بأن كل نوع من انواع المخلوقات خلق بمعزل عن المخلوقات الاخرى اي ليس عن طريق التطور لكائنات اقل تعقيداً في تركيبها، وحسب نظرية(داروين) و(والاس): يحدث التطور نتيجة تغير أو طفرة في ميزات قابلة للتوريث ضمن مجموعة حيوية على امتداد أجيال متعاقبة، كما يحدده التغيرات في التكرارات الآلية للجينات، ومع الوقت، يمكن أن تنتج هذه العملية ما نسميه تنوعاً، أي تطور نوع جديد من الأحياء بدءاً من نوع موجود أساساً، وبالنسبة لهذه النظرية

فإن جميع المتعضيات الموجودة ترتبط ببعضها البعض من خلال سلف مشترك، كنتيجة لتراكمات التغيرات التطورية عبر ملايين السنين.

نظرية الكبت Repression Theory:

يرى(فرويد)ان نظرية الكبت هي التي توضح مفهوم اللاشعور وبعبارة أخرى انه استمد مفهومه عن اللاشعور من نظرية الكبت، وعد المكبوت بوصفه نموذجاً للاشعور، ومع ذلك فهو يرى وجود نوعين من اللاشعور، الاول اللاشعور الذي يكون كامناً لكنه يستطيع ان يصبح شعورياً، والثاني اللاشعور المكبوت الذي لايستطيع بذاته وبدون كثير من العناء ان يصبح شعورياً، فما هو كامن ولا شعوري فقط بالمعنى الوصفي وليس بالمعنى الدينامي-الحركي- يكون قبل (شعورياً)، اما لفظ اللاشعور فهو للمكبوت اللاشعوري بالمعنى الدينامي، وهنا تظهر ثلاثة مستويات في الحياة العقلية هي:(الشعور) و(ما قبل الشعور) و(اللاشعور)، حيث انه توجد لدى كل فرد منظمة دقيقة للعمليات العقلية تدعى (الانا) ويشمل هذا (الانا) (الشعور) كما انه يشرف على وسائل الحركة، اي تفريغ التهيجات في العالم الخارجي، وهو المنظمة العقلية التي تشرف على جميع العمليات العقلية، وهي التي تنام ليلاً لكنها تستمر بالمراقبة على الأحلام، وعنها أيضاً يصدر الكبت الذي تمنع به بعض نزعات العقل لا من الظهور في الشعور فحسب بل تمنع أيضاً من الظهور في سائر صور الظهور في النشاطات الأخرى، وتظهر هذه النزعات المكبوتة أثناء التحليل، متعارضة مع (الانا)، ويصبح من مهمة التحليل إزالة المقاومات التي يبذلها (الانا) حتى لا يجابه هذه النزعات المكبوتة، والكبت (Refoulement) عملية يرمي الشخص من خلالها إلى ان يدفع عنه التصورات(من افكار او صور او ذكريات) المرتبطة بالنزوة إلى اللاوعي او ان يبقيها فيه، ويحدث الكبت في الحالات التي يهدد فيها اشباع احدى النزوات-القادرة على حمل المتعة للشخص بحد ذاتها-بالتسبب بالازعاج اتجاه مطالب اخرى، والكبت هو من اهم الآليات الدفاعية واشدها فطرية وبدائية، ويتضمن محاولة نسيان المشاكل ودفعها الى اللاشعور، فماهية الكبت تتمثل في عملية الإقصاء من الوعي والابتعاد عنه، ويمنع الانا الدوافع الهائجة من

ان تتحقق بصورة مباشرة يمكن ان تضر بالانا، والكبت قد يمنع الفرد من تذكر ذكريات هي بمثابة صدمات آليمة، فيعمل على سحبها من دائرة الوعي الى مستوى اللاشعور لكي يحاول الإنسان تلافي شعوره بعدم الارتياح والقلق والذنب، ويرى (فرويد)ان الكبت آلية عامة تحدث عند كل الناس، وانها بالحقيقة أصل كل الآليات والحيل الدفاعية الاخرى، اذ يعد الكبت سلوكيات نفسية تُمارس من قبل الذات أو الآخر، على صعيد الفرد أو المجموع، وتتم في نطاق اللاوعي، وتمثل عائقاً أمام الحرية الفردية، وتمنع ظهور الرغبات والغرائز والأفكار، وقد تولّد آثاراً سلبية تنعكس على سلوكيات الوعي.

التثبيت Fixation

هو واقعة تعلق اللبيدو المفرط بأشخاص معينين او صور هوامية معينة وإعادة انتاج اسلوب ما من الاشباع والابقاء في تنظيمه تبعاً للبنية المميزة لاحدى مراحله التطورية، وقد يكون التثبت صريحاً او راهناً، وهو يشكل إمكانية غالبة تفتح امام الشخص طريق النكوص، وتفهم فكرة التثبت عموماً ضمن اطار مفهوم تكويني يتضمن تقدماً منتظماً لليبيدو (الثثبت على احدى المراحل)، ويمكن عده بصرف النظر عن أي مرجع تكويني، وضمن اطار النظرية الفرودية عن اللاوعي، بأنه يدل على أسلوب تسجيل بعض المحتويات ذات القيمة التمثيلية(من مثل التجارب والصور الهوامية، والهوامات) التي تستمر في اللاوعي بشكل لا تحول فيه، والتي تظل النزوة مرتبطة بها حيث ان الاضطرابات في نمو شخصية الفرد قد تؤدي الى التثبيت وفي حالة التثبيت في مرحلة من مراحل النمو فأن القسم الأكبر من الطاقة الأساسية اللبيدية يبقى مستغلاً في تلك المرحلة تاركاً القليل من الطاقة للمراحل اللاحقة، ويرى(فرويد) ان العوامل التي تؤدي الى التثبيت هي:

1. الإشباع الزائد　　　2. الشعور بالإحباط

والتثبيت هو التوقف في النمو النفسي نتيجة الإحباط والحصر بحيث لا ينتقل المثبت الى المرحلة اللاحقة من مراحل النمو، لان الانتقال اليها يكون مشحوناً بالحصر، والمثال على ذلك الشخص الراشد الذي يعتمد على الآخرين،

فالمفروض انه قد بلغ الرشد وعليه ان يأتي سلوكاً ناضجاً يؤكد به استقلاليته، الا ان هذا الاعتماد عن الآخرين الذي يطبع سلوكه، دليل على انه ما يزال في الطفولة النفسية، وما يزال يتصرف كالاطفال.

الاحباط frustration

هو تعبير عن الانزعاج الشديد الذي يطال الحالة النفسية عندما لاتحصل الانا على الموضوع الذي يؤدي إلى اكتفائها، رغم الالحاح او الجهد المبذول للحصول عليه، مثلاً الطالب الذي يبذل جهداً كبيراً للنجاح في الامتحان، فيحصل على الفشل، فيصاب بأحباط شديد، او العاشق على موعد مع عشيقته فيطول انتظاره دون ان تأتي اليه، يصاب بالاحباط، كذلك الام عندما ترفض لطفلها موضوع طلبه، فيحصل له تضرر نفسي.

عقدة اوديب Complexes Oedipus

انها الجملة المنتظمة من رغبات الحب والعداء التي يشعر بها الطفل اتجاه والديه، تظهر هذه العقدة في شكلها المسمى ايجابياً كما في قصة اوديب-الملك، أي؛ رغبة في موت المنافس وهو الشخص من الجنس نفسه، ورغبة جنسية في الشخص من الجنس المقابل، اما في شكلها السلبي فتأخذ منحى مقلوب أي؛ حب للوالد من الجنس نفسه وحقد حسود للوالد من الجنس المقابل، وتبلغ عقدة اوديب تبعاً لـ(فرويد) ذروتها ما بين ثلاث وخمس سنوات، خلال المرحلة القضيبية؛ ويسجل افولها الدخول في مرحلة الكمون، وتتأجج من جديد في مرحلة البلوغ، حيث يتم تجاوزها بدرجات متفاوته من النجاح من خلال نمط خاص من اختيار الموضوع، وتلعب عقدة الاوديب دوراً اساسياً في بناء الشخصية وفي توجيه الرغبة الانسانية، ويعتقد(فرويد) بأن الذكر في المرحلة القضيبية من نمو الشخصية يتجه بالحب نحو أمه ويشعر بالكراهية نحو الأب الذي يعد المنافس على حب الأم (عقدة اوديب).

مرحلة الكمون Cumin Stage:

من اصطلاحات المدرسة التحليلة، تحدث بين الرابعة او الخامسة وبين بداية المراهقة، وتحدث بعد التطور الاوديبي وتنتهي بالبلوغ. وهي فترة هدوء بين دراما الطفولة وعواصف المراهقة، وليس من الواضح ما اذا كانت فترة الكمون فترة فطرية وظاهرة انسانية عامة تختص بأطالة مرحلة عدم النضج الذي يتسم بها التطور البشري، او انها شيء تنفرد به الثقافات التي تكثر فيها المحظورات، الكف والكبت، والتي يخضع فيها السلوك الطفولي والجنسي غير الناضج للقيود، وتماثل فترة الكمون المرحلة او الطور الرابع من اطوار اريكسون الانسانية، وهي المرحلة او الطور الذي يشغل فيه الطفل بأكتساب المهارات تمتد من السادسة الى الثانية عشر، وتبدأ عندما تحل عقدة اوديب وعقدة الكترا، ولا تظهر في هذه المرحلة الدوافع الجنسية كعامل مهم ومؤثر في تكوين الشخصية.

القوى الدافعة او الغرائز Intincts and motive forces:

في معناها الأصل دافع حيواني، من كلمة(Instinctus) اللاتينية، وهي محرك فطري بيولوجي، ولها محرك بيولوجي يمدها بالطاقة ولها هدف يشبعها او يفرغ طاقتها، وفشل الغريزة او الدافع في العثور على هدف والإشباع يكون بسبب الإحباط الغريزي، وتنفعل الانا بزيادة التوتر الغريزي الذي يفوق طاقته على الاحتمال، بالقلق، وينبهه القلق الى اتخاذ إجراءات دفاعية، وروجه (فرويد) الى نوعين من الغرائز متعارضين، وسبب تعارضهما وصراعهما: العصاب، وحتى سنة1920 كان النوعان في رأيه هما غرائز الانا او الغريزة الجنسية، او غرائز الحياة، وغرائز الموت او التدمير وان التنوع لموضوع القوى الدافعة بشكل ميول واتجاهات ونمو العمليات النفسية (الإدراك الحسي، التذكر، والتذكير) يجعل الشخصية ككل متكامل اكثر، وهذا يعني ان الطاقة يتم تبادلها بين الجوانب الثلاثة، وتكون أكثر انسجاماً مع العلم الخارجي، وان القوى الدافعة والقوى الرادعة تصيران أكثر ثباتاً، وكلما ازداد عمر الفرد، انصقلت وظائف الشخصية وكانت اكثر انتظاماً واثبت نمطاً.

عدم الكفاية او عقدة النقص

تنشأ من الصراع بين الدافع الى تحصيل الاعتراف وبين الخوف من الاذى الناشئ من الإحباط الذي سبقت تجربته كثيراً في مواقف متشابهة في الماضي، مما يترتب عليه سلوك دفاعي تعويضي، او عدواني في الكثير من الحالات، يتم لا شعورياً، والتعبير من وضع(الفريد ادلر)، يقصد به تجمع الأفكار والمشاعر كرد فعل للإحساس بنقص ومنها الشعور بالنقص او الدونية: الشعور بالضعف واللاحول النسبي او العجز الذي يحسه كل الأطفال، والذي يقوى بشدة احياناً بسبب نقائص خاصة بدنية او صحية، او بسبب تشوهه او عيب، ويحث دائماً على زيادة الجهد للحصول على اعتراف الآخرين، وليلوغ التفوق عليهم طبقاً لمفهوم (ادلر)، يؤدي في الكثير من الأحيان الى أعراض عصابية مختلفة، بما فيه عقد النقص.

التقمص Metempsychosis

وهو ان يجمع الفرد او يتبنى صفات مرغوبة؛ ويشكل نفسه على غرار شخص آخر يتحلى بهذه الصفات، اي ان الفرد يتوحد او يندمج في شخصية شخص آخر فيه صفات مرغوبة لا توجد لدى الفرد، مثل تقمص شخصيات الأبطال والنجوم والوالدين والمعلمين...الخ، وهي عملية لا شعورية يتم فيها امتصاص الشخص لصفات شخص آخر يعجب به ومن ثم يتصرف وفقها سواء كانت تلك الصفات حسنة او سيئة، ويكون التقمص في المراحل الاولى من حياة الانسان له وظيفة كبيرة في نمو الفرد فعن طريقه يحصل النمو اللغوي والخلقي والاجتماعي وقد يحدث التقمص بالتوحد مع جماعة او هيئة ذات مكانة مرموقة في المجتمع، والتقمص عامه يؤدي الى زيادة شعور الفرد بقيمته، ان قراءة الروايات ومشاهدة المسرحيات تساعد الفرد في الحصول على اشباعات بديلة وهمية، ان شخصيات الشاشة السينمائية تكون لها المحاولات ومحنة ومطالب وحاجات الفرد، حيث ان كاتب النص الروائي او المسرحي يدرك ان التقمص ممكن ان يحدث بحيث يجعل نهاية القصة سعيدة، وبذلك يشعر الشخص المتلقي بخفض التوتر، ولا ينتهي التقمص بنماذج ادبية، فالأطفال يتقمصون شخصيات

إبائهم، أي يوحدون أنفسهم بها، وبذلك يكسبون بعض القوة التي يتوقون اليها، والتقمص هو عملية غالباً لاشعورية، تحدث نتيجة ارتباط انفعالي، يسلك فيها الشخص، او يتصور نفسه كما لو كان هو الشخص الذي ارتبط به.

الاستبدال والتسامي

في حالة عدم تمكن الفرد من خفض التوتر وإذا كانت الواسطة غير صالحة فأن القوى الدافعة يمكن ان تتحول من تلك الواسطة الى أخرى صالحة، وهذا يعني ان الطاقة النفسية تمتلك الإمكانية على التحول وان الإجراءات التي يعاد فيها تحويل الموضوع تدعى بالأستبدال، هذا وان نمو الشخصية يتدرج بمقياس واسع النسق من الطاقة وهو الاستبدال او التحويل او التعويض للموضوع، وان مصدر الغريزة وهدفها يبقيان ثابتين وحينما تستبدل الطاقة فأن الذي يتغير هو الواسطة لتحقيق الهدف، ومن الجدير بالأنتباه ان أسباب الاستبدال هي نفسها تنتج نمو الشخصية، اذا ما منع الفرد من مقابلة التوتر في الطريق مثلاً، فلا شك انه سوف يفتش عن مخرج أخر يكون مماثلاً للطريق الذي حرم عليه تخفيض التوتر، واذا ما أحبط المخرج الثاني فسيحاول الحصول على مخرج ثالث وهكذا حتى يحصل على ما يفيد خفض التوتر، وحينما يقال ان موضوعاً ما اقل إشباعاً من موضوع آخر فهذا يعني ان عملية الاستبدال تنتج تخفيضاً في التوتر ولكنه اقل من انتاج الموضوع الاصلي، وبمعنى آخر ان التعويض البديل لموضوع آخر يترك الفرد في توتر راكد او توتر لا يقابل، اي ان الاخير يكون حلاً ودياً، فالمستعاض به أحسن من لا شيء، فأذا كان المستعاض به يمثل هدفاً حضارياً سامياً، فأن هذا النوع من الاستبدال يدعى بـ(التسامي) او الاستعلاء وامثلة هذا الاستعلاء تكون في نيل الطاقة لما هو عقلي وإنساني وثقافي وذوق فني مناسب، فالتعبير الواضح للغرائز الجنسية والغرائز العدوانية تتحول الى صور من السلوك غير جنسية وغير عدوانية، علماً بأن كلاً من المصدر والغاية للطاقة الغريزية يبقيان نفسهما في كل الفعاليات المتسامية، وإنهما يؤثران في كل حالات الاستبدال، اما الذي يتبدل فهو الموضوع او الوسيلة التي يتم بها تخفيض التوتر.

الاسقاط Progection:

تلجأ(الذات) الى إخراج الدفعات العدوانية مثلاً، او تهديدات الضمير، بأن تنسبها للعالم الخارجي او أشخاص آخرين، فبدلاً من ان الفرد يقر بأنه يكره شخصاً فهو ينسب الكراهية لذلك الشخص، فبدل القول اني اكرهه تصبح هو يكرهني، وقد يشعر الشخص بعذاب الضمير فيخفف من عذابات ضميره بأن يقول اني مضطهد، والإسقاط يفيد في خفض التوتر نتيجة استبداله للخطر الأكبر بخطر اقل شأناً، كما انه يتيح الفرصة لمن يلجأ الى الإسقاط ان يعبر عن دوافعه تحت ستار الدفاع عن النفس، وان هذه الميكانيكية تظهر فيها رغبة او مزية او مثل اعلى، كشيء خارج شخصية الفرد تسمى (الإسقاط)، انه واحد من اكثر الحلول الجزئية للصراع شيوعاً انه يحدث في الغالب ايضاً لدى الناس الأسوياء، وهو المظهر السيكولوجي المسيطر في العصاب المسمى (البارانويا) وهو يبدو واضحاً تماماً في البارانويا الحادة مثلاً ؛ حيث يقع الرجل في خوف من تصور ان رجلاً آخر يرغب في الاختلاء به وإيذائه او اجباره على ممارسات غير مرغوبة، ويكشف التحليل انه يعزو هذه الرغبات الى الآخرين، فأن الفرد يكشف عن الدوافع الغير سوية النشطة في داخله، والإسقاط يظهر في كل حلم، لان الأحلام لأتمثل الأفكار فقط، بل تمثلها أساساً في صور مرئية، حيث يمكن للفرد ان يشاهد فيها ليلياً الشكل الأولي للإسقاط.

الفوبيا او الرهاب Phobia:

هلع مرضي من شيء او موقف، ومن ثم هناك خوف مرضي من الاماكن المكشوفة، ومن الاماكن المغلقة، ومن العناكب والثعابين...الخ، والفوبيا نوع من العصاب، عرضه الغالب الخوف المرضي السابق من شيء او موقف معين، يثير رغبات مكبوته، عادة اوديبية، كما يثير الدفاعات ضد هذه الرغبات، ولان الهلع لا شعوري، فمحاولة الهرب بتجنب الموقف الخارجي قد يبعد الخوف ولكنه لا يعالج الفوبيا، ويعمل ميكانزم الفوبيا على اربع مراحل: فالرغبة اللبيدية يمكن ابعادها بتحريك رغبة عدوانية، كما ان الرغبة اللا شعورية يمكن اسقاطها على شيء او موقف خارجي، ثم تزاح من هذا الشيء او الموقف الى شيء

اخر ثانوي، ومن ثم يخشاه المرء ويتجنبه وقد تستمر العلاقة بين المرء وبين الشيء الاول الذي تم عليه الاسقاط ولكنها تكون لاشعورية، والشخصية الرهابية ضرب من الشخصية العصابية تحل صراعها الغريزي بأستخدام ميكانزم الفوبيا، اي بالاسقاط والازاحة والتجنب، والشخصيات الرهابية تتميز بالكف الشديد والخوف المفرط والقيود الشديدة تفرضها على نفسها وتميل الى تجنب المواقف التي تسبب لها الحصر، ولكنها لا تعد ذلك شيئاً مرضياً فيها وقد تلجأ الشخصية الرهابية الى اشياء او اشخاص تظن انها تحميها، وتمثل بالنسبة لها الاب الحامي المثالي، ولا تنفصل عنها ابداً.

التكوين ألضدي:

ان الغرائز ومشتقاتها يمكن ان ترتب بصورة زوجية، اي الحياة ضد الموت، والعمل ضد الكسل، والتسلط ضد الخضوع...الخ، وهكذا فحينما تكون احدى الغرائز منتجة للقلق، وذلك بالضغط الجدي على(الانا) اما بصورة مباشرة وذلك بواسطة (الانا العليا)، فأن(الانا) يمكن ان تحاول وضع دافع المضايقة جانباً وتركز على ما هو الضد، وان المخاوف الشاذة (الفوبيا) كمثال للتكوين الضدي، فالشخص يريد ما يخافه، وفي الحقيقة انه لا يخاف ذلك الشيء وإنما الذي يخافه هو الرغبة لذلك الشيء، ان الخوف الفعال يمنع الرغبة الرهيبة من الإشباع، هذا مع العلم بأن التكوين الضدي يخرج من (الانا العليا)، وفي الحقيقة ان (الانا العليا) يمكن ان يفكر بها على اساس انها تنظيم للتكوين الضدي الذي نما من اجل حماية الانا من الانا الادنى ومن العالم الخارجي، فالمثالية للعفة والطهارة من الجائز ان تكون عكسياً ضد موضوع القوى الفطرية الدافعة بدلاً من القيم الواقعية التي يمكن ان تعيش ايضاً، ان التكوين ألضدي يتعين ضد التهديدات الخارجية، كما يكون بالتهديدات الداخلية، فالفرد الذي يخاف من شخص آخر من الجائز انه يميل الى العكس ليكون صديقاً له، او ان الخوف من المجتمع قد يأخذ الصورة المطلقة للطاعة العمياء والشديدة لتقاليد المجتمع، ولهذا يكون التكوين ألضدي تكيفاً للقلق

ولكنه غير معقول، ففيه صرف للطاقة، للخداع ولإغراض الرياء، فالحقيقة تخزن وتكون الشخصية جامدة وغير مرنة.

رينية ماغريت Rene´ Magrit 1898-1967م

تلقى تعليمه الأول في الفن بأكاديمية الفنون الجميلة في مدينة بروكسل البلجيكية، وكانت أعماله الفنية متأثرة بعدة اتجاهات فنية، وبعد تخرجه من الأكاديمية تأثر بالفنان الإيطالي(دي شريكو) فقرر الانضمام إلى الفنانين السرياليين البلجيكيين، متخذاً أسلوباً خاصاً لنفسه في هذا الاتجاه، واستمر بعد ذلك لفترة طويلة يرسم وفق أسلوبه الخاص لغاية عام (1940م)، الذي بدأ فيه (ماجريت) يربط العناصر الشكلية في لوحاته بطرق متناقضة غير اعتيادية أو غير مألوفة تخالف معظم الفنانين السرياليين في عصره، فقد رسم موضوعات تتناول مشاهد من الموت، وتوابيت الموتى، والحياة الساكنة التي لا حركة فيها، وأعماله موجود في معظم المتاحف البلجيكية، وفي متحف القرن العشرين في فينيا، و متحف الفن الحديث في باريس، ومتحف جوجنهايم، و متحف البندقية، وأيضاً لدى معظم هواة الفن، ومحبي جمع، واقتناء الأعمال الفنية في مختلف العالم، ولقد انطلق بأسلوبه الذي يجمع بين مختلف وسائل الايهام البصري بدوره من الوصفية والبنية الفضائية لدى (شيركو) وبأستخدامه لكل هذه الوسائل التقنية، يتوصل (ماغريت) الى خلق مناخ سريالي من دون اللجوء الى غرابة صور (ارنست) وإشكال (ايف تانغي) العضوية وهذيانات (سلفادور دالي) مكتفياً بالتقابلات بين المساحات المسجلة والفراغات، والتباينات، والشفافيات... والطابع التجريدي العام، وبفضل هذه الوسائل التقنية التي حدث منها كل ما من شأنه ان يخفف من الصفاء الشاعري ولم يضف اليها بالنتيجة استنباطات جديدة، يربط (ماغريت) اعماله بمفهوم (التصوير- الشعر) من خلال محاكاته للواقع الذي يعيد بنائه ويصل الى عمق الفكر عن طريق التشابه الاكثر كشفاً، والاكثر حقيقة، لكن التشابه الذي يريد بلوغه هو بالضبط تشابه ما هو مرئي وما هو مادة فكر، لأنه لا يكتفي بأن يصور ما يرى، فهو يصور ما يفكر به، وما يفكر به هو ان تحويل الأشياء الى صور يفقدها دلالتها الاساسية، لان الشيء

ليس له كما يرى وظيفة الصورة نفسها او اسمها، كما ان العلاقة بين شيء وصورته محدودة جداً أي ان هذا التحول في الدلالة هو نتيجة تمثيل الشيء على مساحة مسطحة محدودة، وحاول (مارغريت) خلق رؤية سريالية تشد الانتباه، وان تحد حدود فنه، بحقيقة كانت مستمدة من ملمح السحر الخيالي غير الملحوظ للعلاقة التي تربط بين اشكاله. هذا السحر رؤية تجسدت لدى الفنان، من خلال صورة انتشلها من الواقع وحولها الى الفكر لايجد أي علاقة تربطه مع المضمون.

المنظور الخطي Liner Perpective

يعد المنظور الخطي احد وسائل إظهار أبعاد الأشكال الموجودة في الطبيعة وكذلك علاقات تلك الأشكال مع بعضها البعض على سطح ذي بعدين بشكل يقربها من تصورنا المرئي لها بعلاقاتها المتعددة في الواقع إذ انه واحداً من التقنيات المستخدمة لخلق الإيهام بالبعد الثالث، ويعتمد هذا المنظور على إن جميع الخطوط المتوازية الموجودة في الطبيعة تبدو كأنها تلتقي في نقطة واحدة تسمى نقطة التلاشي (Vanishing Dionts) وهناك حالات تكون فيها نقاط التلاشي على خط الأفق وهي نوعان نقاط تلاشي أرضية تقع تحت مستوى النظر، ونقاط تلاشي فضائية تقع فوق مستوى النظر ويصاحب المنظور الخطي اختلاف في القياس للأشكال التي يستخدمها الفنان فالقريب يبدو كبيراً وكلما ابتعد الشكل فأنه يصغر وتقل المسافة على التوالي للإشكال المتراصة، وعليه فان " التغير في قياس الأشكال المستخدمة على سطح اللوحة تساعد على تحقيق الخدعة في العمل الفني"، ((وكأنه يحتوي على عمق (بعد ثالث) وتظهر الأشكال ممتدة وهي حقيقة وهمية ولكنها توحي بما هو موجود في الطبيعة من مساحة وعمق وبالتالي تحقق الإيحاء بالمنظور))، اذ ان المنظور الخطي لايمثل أسلوباً تقنياً فحسب بل يمثل وسيلة للرؤية وتقديراً للمسافات في المجال البصري ، ومما يزيد من عمق فكرة المنظور هو مزجه مع النواتج اللونية للمستويات المختلفة الأبعاد الفاتحة والغامقة فالمنظور الخطي يجعل الأشياء البعيدة أصغر حجمًا ورسمها قريبة من بعضها، ويوضح الرسم نقطة التلاشي، النقطة التي تتلاقى فيها

الخطوط المتوازية في نقطة بعيدة، فهو أسلوب يُستَغَل لإبراز كل من البعد والعمق من خلال شكل الأجسام وحجمها وموقعها، ويعتمد المنظور الخطي على الخداع البصري الذي يُوهِم بأن الخطوط المتوازية تبدو وكأنّها تتقارب كلما تراجعت صوب نقطة التلاشي، وهذه النقطة تمثل الموضع الذي يتراءى للمشاهد أن الخطوط المتوازية تلتقي عنده في الأفق، كما يعطي المنظور الخطي الإيهام بالعمق؛ وذلك بجعل الأجسام الأكثر بُعدًا أصغر وأقرب لبعضها بعضًا، فالمنظور الخطي هو نظام لتمثيل العمق ثلاثي الابعاد على سطح مستو ذي بعدين، وله مبدآن رئيسان: الاول ان الاشكال التي يراد لها ان تبدو بعيدة عن الناظر ترسم اصغر من التي يراد لها ان تبدو اقرب، والثاني ان الخطوط المتوازية التي تتراجع الى البعد تميل الى الالتقاء عند نقطة واحدة على خط الافق تعرف بنقطة التلاشي.

المنظور اللوني (الجوي) (Aerial Perspective)

يتجه الفنان نحو المنظور اللوني في تحقيق البعد الثالث وهي تتمازج دائماً مع المنظور الخطي من اجل تحقيق واقعيه ما في الأشكال المجسدة على السطح المستوي إذ إن الخبرة تجعله وتمكنه من الإدراك والإحساس إن الأشياء كلما بعدت عن بصره كلما كان مجال رؤيتها غير واضحة وذات ألوان فاتحة واقل بريقاً لإخفاء التفاصيل والفواصل المسافيه مع تغيرات طبقات الهواء وكثافة الفاصلة بين المتلقي والأشكال ، وكلما قربت الأشكال من المتلقي استطاع رؤيتها بوضوح وسهوله وتبدو واضحة المعالم والألوان، لهذا يلجأ الفنان إلى إظهار الاختلاف في درجة القيمة والضياء في درجة بريق اللون ليتمكن من الإيحاء بالبعد الثالث وبالتالي الإحساس بالمسافة والإبعاد كما يمكن توظيف المنظور الجوي (اللوني) من خلال التحكم في قوة الألوان سواء أكانت (حارة أم باردة) ويتحقق هذا بجعل الأشكال في مقدمة اللوحة قوية الألوان وأكثر تشبعاً ، وكلما تراجعت الأشكال قلت قوة ألوانها بحيث تبدو وكأنها تتلاشى في المناطق المتأخرة، وبهذا يستطيع المتلقي تمييز الأشكال القريبة عن الأبعد منها ، وبالتالي قد تم توظيف المنظور فيها ، كما يعد المنظور الجوي وسيلة من وسائل التنظيم

المرتبطة بالطبيعة ارتباطاً مباشراً واذ هو وسيلة الفنان في التعبير عن العمق الفضائي وبالتالي تجسيد البعد الجمالي على السواء، فالمنظور الجوي هو طريقة للايحاء بالبعد الثالث على سطح ذي بعدين، فالاشكال التي يراد ان ترى بعيدة عن الناظر تصور على انها غير واضحة، يصعب تمييزها وضبابية في تقنية المنظور الجوي للتمثيل المكاني. ويقرب الفنان الظاهرة الجوية المدركة التي تفقد الاشياء البعيدة بواسطتها التحديد الحاد لحافاتها وتبدو اخف واقل وضوحاً من الاشياء القريبة الى المشاهد، ففي المنظور الجوي يرسم الفنان الاشكال البعيدة بألوان فاتحة واقل بريقاً من تلك التي في المقدمة، كما يخفف حواشيها بحيث تبدو وكأنها تتلاشى في المناطق المتاخمة لها.

ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci:

الفنان الاكثر نضجاً وتنوعاً لعصر النهضة الايطالي، تدرب على الرسم تحت اشراف الفنان ((فيرشيو))، وكان مخترع، عالم، معماري، موسيقي، رياضي، بالاضافة الى كونه رسام ومخطط رائع، اذ تم إرساء قواعد المنظور من قبل (ليوناردو دافنشي) فوضع جميع المرئيات في الطبيعة بأسلوب يمنح تلك الإشكال المستخدمة في اللوحة الفنية طابعاً واقعياً من خلال إظهار أبعادها الثلاثة ، اذ تبنى (دافنشي) مبدأ (المنظور الخطي)، والذي وفر للرسامين في القرن السادس عشر الميلادي وسيلة لرسم الصور التي عدّوها بمثابة التمثيل الأوفى لعمل علمي حقيقي على سطح مستوى ذي بعدين بأستخدام المنظور الخطي لإظهار البعد الثالث المتوهم، ولقد تعامل (دافنشي) مع الشكل الواقعي بمثالية علمية وبتأكيده على المنظور الذي من خلاله حقق البعد الثالث المتوهم (العمق) مما اكسب الشكل ثم الفضاء بعداً جمالياً، ولم يوظف البعد الثالث من خلال المنظور الخطي فقط، وإنما وظفه أيضاً من خلال نظريته في فن الرسم، اذ اعتقد بأن الضوء يجب ان يسقط إمام الوجه وان ذلك الوجه يجب ان يوضع قبل خلفية مظلمة أو من خلال التباين في الظل والضوء استطاع توظيف المنظور في اللوحة، وكان لهذا تأثير كبير في أساليب الفنانين فيما بعد كما ان اللعب بالألوان المضيئة والمظلمة تتولد عنه درجات البعد والقرب وله الأثر الكبير في توظيف

المنظور في عصر النهضة وتأكيد جماليته ، ففي لوحته العشاء الأخير للفنان دافنشي، نجد اهتمام الفنان واستخدامه الواعي للمنظور الخطي اذ استطاع أن يجعل الخلفية ترتد بعيداً نحو العمق في اللوحة، فضلاً عن تجسيده للأضواء والظلال المتدرجة للأشكال وهذا يعني انه عمد الى استخدام المنظور (الخطي - اللوني) بطريقة تجعلنا نشعر بالبعد الثالث على سطح ذي بعدين، ويقول (ليوناردو) ((خذ قطعة من الزجاج تعادل نصف طبقة ورق حجم رويال، وثبتها جيداً بين عينك والشيء الذي تريد ان ترسمه، ثم ابتعد عنها بحيث تصبح عينك على بعد ثلثي ذراع من قطعة الزجاج، وثبت رأسك باحكام بحيث تتعذر عليك الحركة بالمرّة، ثم اغمض عيناً واحدة، وبفرشاة او قطعة طباشير دقيقة الطرف ارسم على الزجاجة ما تراه وراءها، بعد ذلك انسخه بتخطيطه نقلاً من الزجاج على الورق..))، هذه النبذة المقتبسة من ((دفاتر ليوناردو دافنشي)) والرسام الذي يتبع هذه الطريقة وينتج رسماً قائماً على المنظور الخطي، وعند تأمل وصف(ليوناردو)، تظهر بعض التناقضات بين عملية النظر الفعلية الى العالم والمتطلبات المفروضة على الفنان الذي يرغب في رؤية صورة ما منظورياً، لكن الاكثرية من الناس لا تتابع مسيرتها في الحياة وهي تنظر الى العالم بالطريقة الثابتة التي وصفها (ليوناردو)، ولا تمسك رؤوسها ثابتة بلا حراك، ولا تغمض احدى عينيها عند التطلع حواليها، والعمل الفني عند(ليوناردو) هو مواجهة مشكلة من المشكلات الانسانية والفنية التي لم تحل، ويحتوي على دراسة كل تشعبات المشكلة، وكانت معالجته نتاج دراسات عديدة للتشريح وتعبير الوجه والطرق التي بها تعبر الحركة والاشارة عن النفس، والمنظر الطبيعي يعني دراسة الماء، الهواء، الرياح، الامطار، المنظور، فـ(ليوناردو دافنشي) ((هذا الذي يعرف كل شيء يمكنه ان يعمل كل شيء....)) ويقول كذلك ((ان المصور والنحات هما المعلمان العظيمان اللذان يكشفان لنا عن ملكوت العالم المرئي)) وقد كان (ليوناردو) يمعن في دراسة موضوعه الفني دراسة مستقصية لكل خفايا جوانبه حتى ليجد نفسه في النهاية عازفاً عن عملية انجازه، وقد كان الفن لديه، كشفاً في الدرجة الاولى لخفايا المشاعر في النفس الانسانية، وكان يقول ((ان التصوير يصل غايته عندما يكون التعبير عن اوضاع الجسم كاشفاً عن انفعالات

النفس))، اذ استمر (ليوناردو) في تكريس وقته ونشاطه لدراساته التشريحية، وقد كان هو من ابتكر النظام الذي يمثل العضلة وهي تؤدي عملها بوضوح بعد ان يجردها من كتلتها التي تخفي ما يكمن تحتها، ومن الواضح ايضاً ان الرسوم التخطيطية التشريحية التي رسمها (ليوناردو) نابعة من دراسة تحليلية فعلية على الاجسام، ومن وجهة نظر طبية. اذ لا شيء غير ذلك يفسر الرسم التشخيصي للجنين داخل الرحم.

مسرح الجيب poket Theatre

لقي مسرح الجيب اهتماماً خاصاً في الندوات الفكرية وذلك لأهمية مسرح الجيب في الوطن العربي ودوره في تكوين طليعة عربية تمتاز بالأصالة بعد أن بدأ كفكرة مأخوذة عن الشكل الغربي الذي نشأ في بدايات القرن العشرين كنوع من التمرد على الأشكال المسرحية الموروثة من القرن التاسع عشر والتي تطورت فيما بعد على يد الطليعة الأوروبية إلى أن اكتملت مع (جروتوفسكي) في مختبره المسرحي تنظيراً وتطبيقاً... اضافة الى أهمية التجريب بالنسبة لمسرح الجيب الذي يسعي نحو الخروج على المألوف والأشكال التقليدية وطرح أمثلة على ذلك من بعض الاعمال المسرحية مثل البؤساء وكاليجولا التي قدم فيها عملاً تجريبياً معتمداً على تجارب مسرح الصورة، اضافة الى إبداعات الشباب التي تمتاز بالتجريب والجدة والابتكار، اذ أن مسرح الجيب والمختبر المسرحي شكلا تجربة متقدمة في تاريخ المسرح عموماً والمسرح التجريبي على وجه الخصوص، أما القاسم المشترك بين التجارب التي تندرج تحت عنوان مسرح الجيب، ربما يمكن تلخيصه بالأمكنة الضيقة التي تعرض عليها المسرحيات وضآلة عدد جمهورها، فضلاً عن أنها تتناول عادة مواضيع ملتزمة تغرد خارج سرب التيار الرسمي في البلد أو ذاك، رغم أن هذه التجارب تشكل - في الحالة المصرية، على سبيل المثال - المورد الأول للفنانين..

المنظومةSystem :

هي مجموعة من المركبات والأجزاء التي تعتمد في عملها على بعضها طبقاً لتخطيط محدد يساعد المنظومة للوصول إلى أهداف محددة بعينها وتعرف ايضاً

بأنها: مجموعة من العناصر المتداخلة والمترابطة والمتكاملة مع بعضها، بحيث يؤثر كل منها في الآخر من اجل اداء وظائف وأنشطة تكون محصلتها النهائية تحقيق الناتج الذي يراد تحقيقه من خلال هذه المنظومة، فهي " بنية ذاتية التكامل تترابط مكوناتها بعضها ببعض بينياً في علاقات تبادلية التأثير، ديناميكية التفاعل قابلة للتكييف، فالمنظومة هي بنية مفتوحة ومتطورة وليست جامدة، بنية عنكبوتية التشابك وليست خطية التتابع، أي إن المنظومة تمثل كلاً وليس فقط مجرد تجمع عدة أجزاء، إنها مترابطة مع بعضها البعض، والتغيرات التي تحدث في احد أجزائها تؤثر على بقية الأجزاء.

التجربة الجمالية Aesthetic Experiment:

ان التجربة الجمالية تعد ضرباً من الممارسة الوجدانية العقلية ومشاركة ايجابية تلتقي فيها آثار حسية وغير حسية لأطراف متعددة، وعندما نمنح الشيء صفة الجمال فأننا بذلك نميزه من غيره من المعاني الاخرى عند المؤهلين لتذوق خاصية الجمال أي من هم على ثقافة فنية، وذلك لا يعود الى استعداد فطري انما هو استعداد اساسه التعلم والتدريب والتربية الفنية، وبهذا فأن صفة الجمال فريدة لاتتعلق بأي صفة اخرى فقد يتبدى الجمال مثلاً في اثر فني محرم دينياً او مستهجن من الناحية الاخلاقية، كما وصف لنا بعض علماء الجمال موقف الذات ازاء العمل الفني فقالوا بآن للأستجابة الجمالية السمات الآتية:

اولاً: التوقف ومعنى هذا ان ثمة فعلاً منعكساً جمالياً يتمثل في استجابة الذات للموضوع الجمالي بأيقاف مجرى تفكيرها والكف عن مواصلة نشاطها الارادي من اجل الاستغراق في حالة من المشاهدة او التأمل التي تكون بمثابة مفاجأة لها.

ثانياً: العزلة او الوحدة ومعنى هذا ان للسلوك الجمالي قدرة انتزاعية هائلة لأن من شأنه ان يستبعد من مجال ادراكنا كل شيء ماعدا الاثر الفني او الموضوع الجمالي فلا نلبث ان نجد انفسنا وجهاً لوجه امام الموضوع المشاهد، وكأننا قد اسحلنا الى عالم جمالي قائم بذاته ونشعر عندئذ بأننا نحيا (الى حين) خارج العالم.

ثالثاً: الاحساس بأننا موجودون بأزاء ظواهر لا حقائق ومعنى هذا ان الشعور الجمالي يفتقر بالضرورة الى الواقعية نظراً لما للموضوع الجمالي من طابع ظاهري فنحن حين نشعر بأننا لا ندرك الا شيئاً صورياً خداعاً وبالتالي فأننا لا نهتم بمضمون ذلك الشئ، بل نقصر كل اهتمامنا على النظر الى شكله او مظهره.

رابعاً: الموقف الحدسي ومعنى هذا ان رائدنا في السلوك الجمالي ليس هو الاستدلال والبرهنة والبحث العقلي وانما رائدنا الحدس والعيان المباشر والادراك المفاجيء فننجذب الى الموضوع او ننفر منه نتيجة لأحساس مبهم يتملكنا منذ البداية.

خامساً: الطابع العاطفي الوجداني وهنا نلاحظ ان الموقف الجمالي ليس مجرد موقف ذاتي ينطوي على استجابة شخصية فحسب وانما هو ايضاً موقف وجداني يجعلنا نربط الموضوع الجمالي بالحساسية لا بالجانب العقلي وعلى حين أن جانب المعرفة يبدو بشكل ظاهر في شتى نشاطنا البشري العادي (كالادراك الحسي، والفهم العقلي، والسلوك العملي) نجد ان تأمل الجمال على العكس من ذلك، مظهراً وجدانياً يتجلى بوضوح فيعيدنا الى حالة بدائية من حالات الوعي او الشعور.

سادساً: التقمص الوجداني او التعاطف الرمزي ومعنى هذا اننا حينما نحكم على موضوع ما حكماً جمالياً، فأننا نضع انفسنا موضعه محققين بيننا وبينه علاقة بشرية تشبيهية عن طريق بعض الحركات العضوية او العقلية وكأننا نقوم بعملية محاكاة باطنية فكل مشاركة فنية تتحقق بيننا وبين بعض الشخصيات المسرحية او الغنائية انما تقوم على هذا التقمص الوجداني الذي تنتقل منه الينا انفعالات الآخرين على سبيل التأثر الوجداني فنشعر بأننا نحيا بآلامهم ونعاني اوجاعهم، كما ان المستمتع بالتجربة الجمالية يجب ان يدرك ان:

- الفن تعبير عن الواقع وليس تسجيل له.
- الفن رموز مجردة ولكنها على صلة بالواقع.
- الفن من الناحية الوجدانية اكثر تعبيراً عن الحقيقة من الواقع.

اذ ان التجربة الجمالية لاتقتصر على الخلق والابداع وانما تشتمل على التذوق والمشاركة الفنية، فليس الفن مجرد خلق لصور وابداعات وانما هو ايضاً نشاط تتولد عنه نتاجات تصلح لأن تكون مؤثرات تثير لدينا بعض الاستجابات.

الفن البيئي Environwental Art :

ان الفن البيئي يمتاز بمواصفات يمكن الاتفاق عليها الى حد ما فهو فن الفضاءات المفتوحة وهو يختلف عن فن الصالونات والقاعات المغلقة أي انه ليس بفن النخبه انه فن جماهيري بغض النظر عن التفاوت الثقافي والذوقي بين طبقات المجتمع، ويسمى ايضاً بفن المدن اذ يشكل جزءً حيوياً في التخطيط المدني المعاصر الذي يرمي الى تزيين وتحديث المدن واضفاء مسحة من الفرح والشعور بالغبطة والسرور لدى الناظرين، ويمكن ان نتلمس ذلك مثلاً من خلال النتاجات الفنية النحتية لدى (هنري مور) الذي تشكل نتاجاته النحتية مفردات حيوية في الوسط البيئي الذي تتواجد فيه هذه الاعمال، كما ان الفن البيئي يعد محولة للتزاوج مابين ماهو ذاتي ابداعي يتمثل بقدرات الفنان الخلاقة، وبين ماهو موضوعي خارجي يتمثل بالخامات والموضوعات وطبيعة ارتباطاتها وافرازاتها الخارجية، والفن البيئي ينشط في عالم الحياة على نحو مخالف كل الخلاف لنشاطه في عالم الجماد، وعلى صعيد الكائنات الجامدة وما تزخر به الطبيعة من كنوز، يخضع الفن البيئي خاصة لشرط الثبات والاستقرار. وتجري المقادير كما لو أن الطبيعة تقوم بشتى المحاولات ثم تتخير تجربة عمياء وقاهرة التدابير التي تنتظم في أشكال هندسية مستقرة متوازنة، وهي تريد أن تثبت لنفسها المزايا الجمالية، ويمكن القول بأن الفن البيئي يعد محاولة في اعادة تنظيم الوسط البيئي الخارجي برؤية استطيقية تنفتح على ذائقية الوسط الجماهيري والشعبي بوصفها رسالة استطيقية موجهه اليه وهذا لايعني بالضرورة ان تكون مضامين هذه النتاجات واقعية صرفة بل يمكن ان تتضمن رؤية جمالية وثقافية رمزية او مستقبلية او سريالية طبقاً ومقتضيات المرامي التي يهدف اليها النتاج الفني.

التداولية Pragmatics

Pragmatics تترجم عادة إلى (التداولية)، والتي تشير إلى الطريقة التي تستخدم بها اللغة للتعبير عن مواقف أو معانٍ معينة. خاصةً عندما تعطي اللغة المستعملة ضمن سياق معين وجهان للمعنى نفسه. وقد عنى (جارلز موريس) بـ(التداولية Pragmatics) فهي" دراسة العلاقة بين العلامات ومفسريها، أي دراسة اللغة كما يستعملها الناطقون بها ضمن مقاصدهم وتحديداتهم " وهي أيضاً " حقل لساني يهتم بالبعد الاستعمالي الانجازي للكلام، ويأخذ بعين الاعتبار المتكلم والسياق ... ويُعنى في النقد بالبؤر الفكرية المركزية في السياق أو بالثيمات النصية "، وقد ظهرت التداولية على خارطة النقد الأدبي الجمالي عام (1938) على يد (موريس) الذي صنف علم العلامات إلى علم النحو الذي يُعنى بدراسة العلاقة الشكلية بين العلامات مع بعضها البعض، وعلم الدلالة الذي يُعنى بدراسة العلاقة التي ترتبط بين العلامات والأشياء التي تدلل عليها، والتداولية التي تُعنى بعلاقة العلامات بمفسريها، اذ عملت التداولية على استنطاق (النص) ضمن علاقته بالسياق، وتأتي في تعاملها معه على أوجه ثلاث هي:

1. **التداولية اللفظية أو لسانيات التلفظ**: تبناها (جارلز موريس)، وقد ركزت على جدلية العلاقة بين المعطيات النصية وخصائص الجهاز التلفظي لـ(المرسل / المتلقي).
2. **التداولية التخاطبية (نظرية أفعال اللغة)**: تبناها (جين اوستين) و(سيرل)، اهتمت بالقيم التخاطبية الثانوية داخل الملفوظ والتي تمكنه من الاشتغال كفعل لغوي.
3. **التداولية التحاورية**: تطورت عن استعارة الحقل اللساني لطروحات الانثروبولوجيين، واهتمت بحوارية الملفوظ وهي تبادلات كلامية تقتضي خصوصيتها أن تُنجز بمساعدة دوال لفظية.

لقد اتجهت الدراسات التداولية نحو السياق، للكشف عن القوانين العامة التي تتحكم بتحديد دلالة المنطوق سياقياً، لذا فأن أي خرق أو كسر لمجموعة القوانين السياقية ينتج عنه (انعدام الموائمة السياقية) وهو خطأ تداولي لا يخرق

قوانين صوتية أو نحوية أو دلالية، وإنما يحصل نتيجة خرق إحدى مبادئ محددات السياق الاجتماعية والثقافية، وعليه يبدأ التحليل التداولي نقدياً من البحث عن حالة اللاتطابق بين المنطوق والسياق، أي (غياب الموائمة) والتي تماثل في آلية اشتغالها (الانزياح الدلالي) في الدراسات الاسلوبية والتشكيلية، (والفجوات النصية) في الدراسات النقدية لنظرية التلقي ليصبح لهذا الغياب قيمة جمالية إضافية (حاضرة / غائبة) عن قصد وبهذا الوصف تدرس التداولية (المعنى) كما يتحدد في السياق الذي يرد فيه، مع أخذها بنظر الاعتبار الهالة التي تحيط بهذا المعنى، والتي تعمل على تغييره بأستمرار من سياق لآخر، وهي بالضرورة تتحرك نقدياً إلى مديات أبعد من مديات الدلالة المباشرة لـ(النص) عبر انطلاقها من المعطيات النصية ذاتها، وصولاً لتجليات الأنساق الفكرية التي تشكل سياقاً مرجعياً لها، وعليه يمكن القول إن وحدة التحليل في التداولية هي وظيفة اللغة، أي المعنى المضاف الذي يعطيه المتلقي ضمن سياق معين، وتشير القدرة التداولية الاجتماعية إلى ملائمة المعنى، وتشير (قدرة الحوار) إلى ملائمة التفوهات لنصوصها اللغوية، أي إلى معرفة الآلية التي يتم بها توحيد الجمل (العناصر) النصية، والتي تتحقق عبر التنسيق في الشكل (الوصل، الترادف، الحذف، التفسير الخ ...)، والترابط في المعنى (المعنى الحرفي والوظائف التواصلية). آما (إدارة الحوار)، فيشير إلى التناوب في الحوار، وفي الاستخدام الأصح لعبارات بدءه وإنهاءه، في حين تشير (القدرة التخطيطية) إلى عنصر التعويض الذي يمكن المتلقي من ردم أي فجوة تعتري قراءته، وتستخدم لمعالجة أي توقف في التواصل ولزيادة تأثير التواصل.

التمركز حول الكتابة (الغراماتولوجيا) Centarilization Around Writing

هدف (دريدا) من هذه المقولة إعادة النظر بشكل جاد في دور الكتابة بوصفها كياناً ذا خصوصية وتميز، وهو لا يعني بذلك أية كتابة كانت. بل الكتابة التي تعيد إنتاج الواقع داخل نفسها، وعلى نحو تكون معه سبباً في ظهور واقع جديد، ويتمسك (دريدا) بهذا النمط من الكتابة لاتصاف علاماتها بخصائص عدة هي آنها يمكن آن تتكرر رغم غياب سياقها وآنها قادرة على

الخروج عن هذا السياق وأن تقرأ ضمن أنظمة سياقية جديدة بوصفها علامة في نصوص أخرى، وأخيراً أنها تكون فضاءً للمعنى بوجهين، الأول قدرتها على الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، والثاني، قدرتها على الانتقال من مرجع إلى آخر يمثل التمركز حول الكتابة إدراكاً جديداً لوظيفة الأثر، فحينما يبدأ المتلقي بتصور (نص) ما يباشر ذهنه وإدراكه بالعمل كيما يتسنى له فهم دلالات صوره، وعملية اشتغال الذهن هذه لا تتخذ طابعاً مادياً، ذلك أن الذهن يبحث أساساً عن شيء غير موجود في (النص)، وتلك هي وظيفة الاختلاف وعليه يعرف التمركز حول الكتابة بأنه " الإدراك الحسي الجديد بأن شيئاً ما غائب، تاركاً وراءه بصمات تثير وتخلق حركات معينة في الذهن، تلك البصمات هي الأثر الذي يبدأ بالعمل من خلال الاختلاف والإرجاء ".

غاستون باشلار (1884-1962م) وجدلية الزمن Bachelard gaston **:**

يمثل مشروع (باشلار1884-1962م) الجمالي أحد مرتكزات الجمالية الظاهراتية في تحولاته الجمالية من فلسفة العلوم إلى علم الجمال الظاهراتي، الذي أكد صلاحيته لدراسة موضوع الخيال، معتقداً أن النظريات العلمية من حيث كونها تمثل دعوة إلى إقامة موقف إبستمولوجي جديد يبرز القيم المعرفية التي جاءت بها تلك النظريات، اذ أراد بذلك أن يذهب إلى عمق الأشياء والبحث عن الأصول والرجوع إلى البدايات من خلال وعي جديد يحاكم معرفته ويتعالى على الخطيئة الأصلية للنزعة التجريبية، وفي أحيان أخرى كرس تحليله للصورة الشعرية وحدها مشيراً إلى أن هذا التحليل يندرج تحت ما أسماه (ظاهراتية المخيلة) بوصف الظاهراتية المنهج الأنسب للتحليل العبر-ذاتي، أي بين ذاتين، ذات الكاتب وذات القارئ، فضلاً عن اقتراحه مبدأ توفيقي بين الكوجيتو والحلم أسماه "كوجيتو الحالم" بوصفه كوجيتو التأملات والذي يتعلق مباشرة بموضوعه، بصورته، وأن المسافة بين الذات التي تتخيل والصورة المتخيلة هي الأقصى بين كل المسافات، إذ يرى أن الحالمين الكبار هم معلمو الحدس المتلألئ وبهذا يعد أول من أظهر كيف يتملك الخيال المبدع مقولتي الزمان والمكان حسب نموذج (الوجود -- في – العالم) خاص بالفنان، وإن الهدف من

دراسة الخيال هو إلغاء المسافة الفاصلة بين الذات والموضوع، أي إحلال المكانية المفترضة في السياق التوسطي بينهما، بعد انحسار المسافة الفعلية، المكان الذي يلغي موضوعية الظاهرة المكانية، كونها ظاهرة هندسية ويحل محلها ديناميته الخاصة المفارقة، وعند تحول الخيال إلى شعر فإنه يلغي السببية ليحل محلها (التسامي الخالص)، ولكن (باشلار) يعتقد أن هناك علاقة للخيال بأحلام اليقظة في الواقع المعاش، كونه يتحرر كلياً من تأثيرات الواقع، وبهذا تلغى حدود الزمان والمكان بوصفهما ظاهرة حية، لذا فإنه يجد (أن الخيال حينما يرتبط بحلم اليقظة ويبتعد عن أغوار اللاشعور المعتمة، يصبح بلا مراء ظاهرة مباشرة تحيا في مستوى السطح وتتألق أمام الأبصار جلية واضحة، إذ كانت في الوقت نفسه لا تخلو من عمق ولا تنقصها أبعاد الزمان والمكان وقد يرى أن الموضوع المعطى يتحدد من خلال خبرتنا به، فيعد (الصور) دليلاً على المعنى المعاش للمكان، فالصور المكانية هي مشابهة للتكوين العقلي، وحين نتذكر الأمكنة والبيوت والأدراج والصناديق فإننا نتعلم أن نسكن داخل أنفسنا، وهذه الأشياء تحمل في داخلها نوعاً من جماليات الأشياء المخفية، فإننا لا يمكن تخيل مكان فارغ، فالمكان يمدنا بصورة متفرقة في الوقت الذي يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور أي أن هذه الصور بوصفها نتاجات حقيقية تحتفظ بذكريات خالصة ليس بذاتها فقط وإنما في اجتماعها، وبهذا يصبح المكان الخاصية الأولى التي تتوقف عليها معرفتنا بالأشياء، وهو ما تريده الظاهراتية في إثبات الحضور في المكان، والذي يسمى ظاهراتياً (بالتعيين)، ويرتبط مفهوم المكان لدى (باشلار) بالزمان، الذي يفصل فيه بين الزمان المتصل والزمان المنفصل، ويعد الزمان في اتصاله هو حقيقة الزمان المطلقة (فالزمن من حيث هو حياة يعتبر تضامناً وتنظيماً لمهام متتابعة، فالحياة حلم في استيعابها المتواصل، والحلم ذاته أنشودة روحية، وهذه الأنشودة تشبه كائناً حياً)، ويضع المكان والزمان المفتكر كما يسميه في المقدمة لتعيين الظواهر للرد على الحاجات الجديدة للإدراك في إصلاحه وإعادة تكوينه في مواجهة الظواهر الجديدة، فيتوجب أن نرّقي شكليّ الحدس الحسي إلى الإدراك عينه تاركين للحساسية دورها الوجداني الخالص، كدور مساعد على العمل المشترك، وعلى هذا النحو

سنتوصل إلى تعيين للظواهر في المكان المفتكر والزمان المفتكر وفي الأشكال المكتفية مع الشروط التي تتمثل الظواهر فيها ومن خلالها يرى (باشلار) أن المراكز الحاسمة في الزمان هي إنقطاعاته وفواصله بوصفه معقداً ميتافيزيقياً، ولكي يحطم نظرنا ورصدنا لا يكفي القول أن الانقطاعات للظاهرة تحمل في طياتها تواصلاً قائماً بذاته، إذ تكون المسالك الزمنية المتواصلة هي الأشد سطحية، بمعنى أن فعل الزمن المتواصل هو الذي يؤطر منجزه الإبداعي بسمة الاكتمال، لأنه ناتج عن الخبرة المتراكمة المعتمده.

نحت ما بعد الحداثة Sculpture of post –moderning

ان بأمكان المرء حسب (هربرت ريد) ان يضع تصنيفاً لما اختمر بعد الحرب الثانية من اساليب في فن النحت، اذ هناك تشعب وشيوع للاساليب واستثمار للابتكارات وتجارب متواصلة مع مواد جديدة وليس هناك اية حركات مترابطة منطقياً، حيث ان ما يميز وضع مابعد الحرب العالمية الثانية في مجال النحت هو الاصرار على عدم الانتماء الى حركة ما، اذ ان فناني مابعد الحداثة لم يستطيعوا ثانية ابتكار اساليب جديدة وعوالم فنية اخرى وكما لاحظنا في فن الرسم وكل ماهنالك، استخدام مواد جديدة تلاعباً بالاحجام والمواد، واضافة عناصر الدهشة والاتقان والتصنيعية، فضلاً عن بعض عمليات التركيب والتوفيق مابين الاساليب الكبرى اما الاساليب الفريدة فتم ابتكارها حيث ان التطورات في مجال النحت مابعد الحديث قد جاء متأخراً عن ماكان قد حدث في مجال الرسم، وبعد الحرب الثانية ولدت التعبيرية التجريدية وفي اعقاب هذه الحركة المهمة ظهرت (اولى الاشارات بأتجاه النحت الجديد) والمتمثلة بالاهتمام بالتجميع للاشياء الجاهزة المتباينة، وتاريخيا هذا النوع من النحت افكاره مستقاة من مصنفات (مارسيل دوشامب) وكذلك الاشكال التي صنعها (كالدر) في الثلاثينات من القرن الماضي والمصنوعة من الاسلاك والخشب والمعدن والقناني والمواد التالفة الاخرى، فضلاً عن نتاجات (بيكاسو) النحتية ونتاجات مدرسة الباوهاوس، فنتاج (جان دوبوفيه) بالابعاد الثلاثة يتضمن شخوصاً مصنوعة من الآجر والاسفنج والفحم والاعواد، كما ان (ايف كلاين) صنع اعمالاً بأبعاد

ثلاثة من اسفنجات مصبوغة بالازرق وضعت في اعقاب سيقان نباتية طويلة، ان ما تسعى اليه مثل هذه الابتكارات هو الرغبة في اختبار دور النحات بتخيل الاشكال وفرضها على العالم من حوله، فالفنان التجميعي يجعل من النفايات المتنوعة المتخلفة عن نشاطات اخرى او الاشياء المصنعة لأستخدامات غير الفنية، عملاً فنياً من خلال قيامه بتحويلها من وضائفها الاولية الى وسائل وغايات واتجاهات مكوناً علاقات جديدة أي ماكان مهملاً منبوذاً وهامشياً أصبح الآن مع الفنان التجميعي مهماً يأخذ دوره او شكله في تكوين تراكيب فنية مبتكرة ، اذ يقول (ميشو Michoud) ان " عدداً من التجليات الاكثر أهمية في الفن المعاصر تقوم بدقة على نقل ما كان يبقى عادة في الهوامش الى المركز والى بؤرة الادراك "، فالنحات (الكسندر كالدر) اول نحات امريكي حديث ظهرت مقدرته في عمله خلال فترة الثلاثينات في امريكا، فهو النحات الاول في امريكا الذي وسع حدود النحت بصيغ جديدة، فهو أول من أوجد الحركة في النحت واخذ مركز الريادة فيها، فضلاً عن تمتعه بروح الدعاية واعداد الرسوم المتحركة الملونة الاشكال التي من خلالها ادرك قيمتها في هذه الاشكال المصنوعة من الاسلاك وكانت فكرة هذه الاشكال عند تعليقها بخيط هي بداية اهتمامه باللعب المتحركة، اقام في 1931 معرضاً له في باريس يتضمن اشكال مدورة وعمودية معدنية، عندما رأى النحات (جان آرب) المعرض ابتكر اسم(الثوابت stabiles) وفي عام 1932 جرب(كالدر) استعمال المحركات في تحريك المتحركات والثوابت، ولكنت تجربته تلك كانت غير مرضية مما دعا الى اللجوء الى طرق اخرى في السيطرة على اشكاله وتحريكها، (كان لخوان ميرو) تأثير كبير على (كالدر) واخذ عنه اشكاله التجريدية السريالية التي تمثل الاشكال العفوية الاساسية للطبيعة ... واصل خلال عقد الثلاثينات عمل المتحركات التي بقيت الحجر الاساس لفنه سواء كانت الاشكال صغيرة او كبيرة فهي تتحرك بشكل دوامة فتلقي انعكاسات لامعة وظلال قاتمة، وتحول (كالدر) من الصيغة الثابتة الى تجربة حية يشعر فيها النحات بأنه يشترك في الحركة واخيراً لم يخلو مجال من الفعالية الانسانية من لمسة النحات الحديث (المعاصر) فقد استخدم طرق المعادن والقولبة والنقش واللحام والتركيب

الصناعي كما عمل القوالب للجسم الانساني واستخدم المغناطيس والكهرباء والضوء واستخدم الآلات الميكانيكية الضخمة والمكابس واستخدام الحركة والصورة واستخدام الجسد الانساني نفسه، اصبح كل شيء متاحاً من الماضي والحاضر، من التقاليد القديمة وبرامج التلفزيون والاعلانات والمنتجات الصناعية ومقابر السيارات اصبحت كلها مادة للنحات المعاصر سواء استعملها مباشرة أو عبر عنها او قلد شكلها او اقتبس منها او ناقض شخصيتها، وعلى مايبدو ان النحاتين المعاصرين مستمرين في الاساليب الجديدة غير العادية وغير المكتشفة سابقاً لتكون مادة جديدة تماماً بأشكال غير مقدمة سابقاً ومفاهيم جديدة.

التعلم بالملاحظة Learning By Observation

نظرية التعلم الاجتماعي تؤكد على وجود أربعة جوانب أساسية للتعلم بالملاحظة وهي جانب الانتباهAttention ، وجانب الاحتفاظ Retention ، وجانب إعادة الإنتاج السلوكي Reproduction ، وجانب دافعيMotivational.

فالأنتباه عملية ضرورية وبدونها لا يكون تعلم وهناك عوامل تؤثر في الانتباه منها الإمكانات الحسية لدى المتعلم، والنماذج التي تعرض على المتعلمين تختلف حسب اختلاف خصائص المتعلمين، والخبرة السابقة (القيمة الوظيفية السابقة) للانتباه لنماذج من نوع معين وذات كفاءة معينة، فمثلاً أظهرت النتائج أن المتعلم من الملاحظة في مواقف سابقة تؤدي إلى التعزيز وإن أنماط السلوك المماثلة لها تكون موضع الانتباه في مواقف الملاحظة اللاحقة، أي أن التعزيز السابق قد يؤدي إلى تكوين تأهب إدراكي Perceptual Set لدى المتعلم. وتؤثر في ملاحظاته التالية خصائص النموذج اذ يتأثر الانتباه في التعلم بالملاحظة بخصائص النموذج موضوع الاحتذاء Modeling ، وقد أظهرت نتائج البحوث أهمية التشابه بين النموذج والمتعلم في خصائص معينة مثل الجنس والعمر، كما أن هناك خصائص تأكدت أهميتها مثل أن يكون النموذج موضع تقدير واحترام وأن تكون له مكانة عالية، وأن تكون لديه القدرة والكفاءة في موضوع الاحتذاء، وأن تكون له جاذبية لدى المتعلم، اما الجانب الثاني للتعلم بالملاحظة فهو عمليات الاحتفاظ Retention اذ ان تخزين المعلومات أو الاحتفاظ بها يتم رمزياً بطريقتين هما الطريقة التصورية والطريقة اللفظية- الطريقة التصورية: يتم

تخزين المعلومات في صورة رموز تدل على صورة حقيقية للخبرة موضع الاحتذاء، وهذه الصور هي التي يتم استرجاعها في المواقف اللاحقة بعد حدوث التعلم بالملاحظة وفي هذا يتفق أصحاب هذا الاتجاه مع أصحاب الاتجاه المعرفي الذين يرون أن السلوك يتحدد ولو جزئياً بالصور الذهنية (أو التمثيلات كما تسمى عندهم) للخبرات السابقة، والطريقة اللفظية: هي الأكثر أهمية عند أصحاب هذا الاتجاه، وهي تعتمد على التشفير اللغوي، وتتسم هذه الطريقة بالعمومية، ففيها تتحول المعلومات البصرية والسمعية وغيرها إلى شفرة لغوية، تصف خصائص النموذج وموقف الاحتذاء جميعاً، اما عمليات الإنتاج السلوكي Behavioral Production فأنها تحدد إلى أي مدى يترجم ما تم تعلمه والاحتفاظ به وتخزينه (أو معرفته حسب لغة علم النفس المعرفي) إلى أداء ظاهر، وهنا يميز أصحاب هذا الاتجاه بين التعلم والأداء، فالطفل أو الراشد قد يعرف ما يجب أن يؤدي ويتعرف على الأداء الصحيح، وكل ما له علاقة بعمليات التعلم التي يمكن أن تتم بالملاحظة، ولكنه قد تعوزه (المهارة) في الأداء الفعلي، فأكتساب المهارات العملية الأدائية يتطلب شروطاً تتجاوز الملاحظة المعرفة، اما الدافعية Motivation فللتعزيز وظيفتين رئيسيتين في التعلم بالملاحظة- أنه يحدث لدى المتعلم توقعاً بأنه سوف يعزز على النحو الذي يعزز به النموذج (بالثواب والعقاب) إذا أدى الأنشطة التي يلاحظها يعزز عليها، وأنه يقوم بدور الدافع لتحويل التعلم إلى أداء فعلي- فما يتعلمه الفرد بالملاحظة يظل كامناً حتى يتوفر له دواعي استعماله وتوظيفه.

الكوريغرافيا Choreography

فن تصميم الرقصات.. يجسد هذا العمل وفق أفكار تطرح من قبل (المصمم الفني) ويعتمد فيها على كل مايحدث من حركات فنية راقصة تشكيلية في فضاء العرض لأنه المسؤول الأول عنها في تقديم وتنظيم الجو العام في ذلك الفضاء بكل مكوناته عبر لوحات فنية تقدم للمتفرج كنص بصري ممتع يحمل الإثارة والتشويق، ومن الصعوبة التحدث عن فن تصميم الرقصات (الكوريغرافيا) هذا الفن الذي يتحتم فيه على مصمم الرقصات والتشكيلات الحركية المتعددة غير المكرورة أن يكون مسؤولاً عن تنظيم العلاقات التي تتشابك فيها الأجساد أثناء العرض في ذلك المكان الذي يقدم فيه لوحاته الفنية

بكل مكوناته من دون أن يكون ملماً في كل تفاصيل العمل ومنها تحديداً، سينوغرافيا العرض ومكوناته ابتداءاً بالإيقاع وبالمكياج والموسيقا والإضاءة والديكور وجسد الممثل وتقنياته والأزياء والألوان المتعددة التي تعتبر مهمة جداً بالإضافة إلى ما يكتشف عرض الكوريغرافيا من الحركات المنمطة حسب نوعية الشخصيات ومن انتقالات فنية من حال إلى حال أخرى ومن شكل إلى آخر بسبب أن هذه المكونات تعطي دلالات فنية يتبلور فيها الشكل الجمالي لهذا المنتوج الفني الراقص الساحر، أي هنا تبرز أهمية بالغة تتعلق بكيفية التعامل بين العلاقات المتشابكة بين الأجساد التي نراها تتلوى وتتصارع، تتلاقى وتبتعد، وتتنافر إلى آخره من أوضاع وتشكيلات وبالتالي فإنها تقدم منتوجها الإشاري والدلالي عبر خطابها الفني الراقص المملوء بالحركات المرمزة والمشفرة على خشبة المسرح وأمام الجمهور كمادة غنية مؤثرة حقاً وممتعة أيضاً، و(الكينوغرافيا) فن كتابة حركات الرقص وتدوينها ليس بالأمر السهل على الإطلاق لكونها تعتمد على جهد وتركيز المؤلف الموسيقي وثقافته الموسيقية لكي يتمكن من صنع رقصات متنوعة..لأن الحركات الراقصة تعتمد على موسيقا وإيقاعات مختلفة فمنها رقصات للجوقة، ورقصات لفئة صغيرة وكبيرة وانفرادية.. إذا لابد من فهم ودراية لما يكتب في فن (كتابة الحركة الراقصة) بتناغم مفعم مع ضرورة ضبط الإيقاعات والموسيقا المصاحبة لكل حركة.. أي اللحاق بالمسافة الزمنية بين الحركة والحركة على طول فترة العرض من دون خلل، وعدم خلق حالة من الملل التي قد تلحق بالمتفرج أو بالعين المتابعة، حيث ان عناصر مثل الرقص والغناء والإيماء إنما هي شكل من أشكال عناصر المسرح، وبالتالي تعطينا حكاية يريد بها المخرج المتمكن أن يوصل الفكرة على شكل لوحات راقصة ممتعة، تخللتها مقاطع حوارية راقصة تبث من خلال صورة بصرية..

أي ترجمة نص مكتوب إلى نص بصري راقص- حركي بمصاحبة الآلات الموسيقية والمؤثرات الصوتية الخاصة للحكايات ومايدور فيها عبر الخط الدرامي وما يحتوي من صراعات، كل هذا يقدم وفق مايؤديه الراقصون بالحركة المشوقة والمحسوبة لتقديم النص عبر مفرداته التي تنبع من أجساد - رشيقة (سينوغرافيا الجسد)، وبالتالي يأخذ العمل الفني هذا أو اللوحات الراقصة طابع

التشويق على اعتبار أن الصورة هي تمثيل لذلك التشكيل الحركي والثابت والمفهوم الدلالي للفكرة.. وأنها تحمل المضمون والكتلة والخط والمعنى والمرمى واللون.. بالإضافة إلى أنها تحتوي الزمان، والإشارة أيضاً إلى المكان وهي أسلوب له علاقة بالفنون التشكيلية والشعر والخيال.

رومان إنجاردن 1893-1970م Roman Engarden

يعد (رومان إنجاردن1893-1970م) من أهم منظري الجماليات الظاهراتية، إذ يرى أن الموضوع القصدي الخالص، هو أسلوب من الوجود ينطبق على العمل الفني دون الموضوع الواقعي، لأن الحالة الوجودية للعمل الفني لا تنفصل عن العملية القصدية المماثلة ومحددة تماماً بها، فالعمل الفني لموضوع قصدي خالص هو نتاج قصدي وفهم أسلوب وجوده لدى المتلقي يتم على هذا الأساس، لذا كان يقيم مثاله الجمالي من خلال التلازمية التي يراها بين فعل القصد والجانب الوجودي، ولهذا فإن (إنجاردن يباشر مشروعه الفينومينولوجي على مستويين متلازمين: الجانب الأنطولوجي – الموضوعي لبنى الأشياء والموجودات، والجانب القصدي - الذاتي للأنشطة الواعية للإنسان، هذه العلاقة التلازمية ذاتية بين الموضوع القصدي وفعل القصد)، ومن خلال هذا المشروع عالج مبحثه الجمالي بأتجاهين: الأول، بنية العمل الفني وأسلوبه، والثاني مبحث الخبرة، أي دراسته من خلال العمليات الذاتية القصدية لدى الشخص المدرك الذي يقوم بإعادة تأسيس العمل الفني في ضوء أفعال قصدية تهدف إلى إنشائه، ولقد قام (إنجاردن) بتحليل ظواهري للعمل الفني من خلال مفهومه الخاص بالتنظيم الطبقي الذي يرينا (إن ذلك العمل يحتوي على طبقة صوتية أساسية تنشأ منها وحدات تعكس لنا بدورها عالماً من الأشياء لا تتطابق بالطبع مع الأشياء التي نجدها في العالم الحقيقي)، وتنطبق هذه المستويات على الأعمال الأدبية التي عني بها، ولكن هذا لا يعني اقتصارها على المشروع الأدبي، بل يتجاوزه إلى اللوحة الفنية، وإن الرسم الحديث ينزع إلى خلق عوالم جديدة بعيداً عن الواقع الفعلي أو الطبيعة، كما حققت ذلك السوريالية في بحثها عن واقع آخر، أو تجريد خالص له كما فعلت التجريدية، وبهذا تمت مخالفة الطبيعة وأشياء العالم الحقيقي من

خلال تغريب الأشكال في الأولى وتجريدها في الثانية، كما عني (انجاردن) بأسلوب وجود الظاهرة وبنيتها، وكان قد أشار إلى وجود ثنائية أساسية فيها، هي الثنائية النمطية والمادية، وعلى أساس علاقة الإدراك بهذه الثنائية - وهي علاقة منظمة على أسس لغوية وصوتية وتركيبية ودلالية - يتوالد المعنى من خلال تلك العملية المتبادلة بين بنية الظاهرة وبنية الفهم ويحمل الواقع الخارجي إلى جانب الوقائع الجزئية الحسية ماهيات تفوق هذه الوقائع أهمية.

جيروم برونر Jerome Bruner:

عالم نفس أمريكي ساهم في تطوير علم النفس المعرفي ونظرية التعليم المعرفية في مجال علم النفس التربوي والفلسفة التربوية، وتعتمد مبادئ (برونر) على التصنيف "أن تدرك يعني أن تصنّف، أن تتصوّر يعني أن تصنّف، أن تتعلّم يعني أن تنشئ تصنيفات، أن تتّخذ قراراً يعني أن تصنّف"، ويعلن (برونر) أن الأشخاص يفسّرون العالم بحسب أوجه الشبه والاختلاف، مثل علم تصنيف بلوم، فإن (برونر) يقترح منظومة من التشفير ينشئ فيها الأشخاص ترتيباً هرمياً بتصنيفات ذات علاقة، كل درجة متعاقبة أعلى من التصنيف تصبح أكثر تحديداً، مما يذكّر بمفهوم بنجامين بلوم لاكتساب المعرفة بالإضافة إلى نظرية السقالات، اذ قام بأدعاء وجود نمطين أوليين من التفكير: النمط السردي والنمط النموذجي، في التفكير السردي يقوم الدماغ بتفكير تسلسلي، مرتكز على الفعل ومدفوع بالتفصيلات، وفي النمط النموذجي فإن الدماغ يتجاوز الجزئيات ليحقق معرفة نظامية وتصنيفية، في الحالة الأولى، يأخذ التفكير شكل القصص و"دراما مشوقة"، وفي الحالة الأخيرة، التفكير يأخذ مبنى فرضيات مربوطة بعمليات منطقية وفي بحثه حول تطور الأطفال (1966)، اقترح (برونر) ثلاثة أنماط من التمثيل:

- enactive representation (مرتكز على الفعل)
- التمثيل الأيقوني (مرتكز على الصورة)
- التمثيل الرمزي (مرتكز على اللغة)

هذه الأنماط ليست مرتبة بتدرج واضح المعالم بل متداخلة ويمكن ترجمتها من نمط لآخر.

المسرح البيئي وجماليات التلقي Environmental Theater

ارتبط المنجز الإبداعي بشكل وثيق بالحياة بشكل عام والإنسان، الذي هو محور الوجود بشكل خاص، وذلك بأعتبار أن الفن أداة للتعبير عن مختلف أوجه النشاط البشري بكل تناقضاته، وينطلق هذا الموضوع من "أن العمل والفكر والفن كلها مميزات ضرورية وحاسمة وملازمة لحياة الإنسان" من هنا برزت العلاقة الجدلية بين المنجز الذي يرتبط بذات الفنان واستقبال هذا المنجز الذي يرتبط بالآخر – المتلقي، إن هذه العلاقة كانت الأرضية التي انطلق منها الفنانون المسرحيون في البحث عن وسائل متعددة للتعبير، خاصة في القرن العشرين، وهذا يرجع لما امتاز فيه هذا القرن من تعدد الأفكار والحوادث المتلاحقة، التي شهدها العصر وتركت أثرها في الفنان فقد شهد المسرح في القرن العشرين اتجاهات عديدة امتازت بأبتكار مضامين وأشكال جديدة للتعبير عن الإنسان ومشكلاته، مثلت محاولات للخروج عن الأنماط التقليدية للدراما والعرض المسرحي، وهدفت هذه المحاولات إلى إيجاد علاقة من نوع جديد متميزة ومتواصلة مع المتلقي، اذ ابتعدت هذه العلاقة أحياناً وفصلت بين المتلقي والعرض وجعلت من الجمهور مراقباً، بينما اقتربت أحياناً أخرى وجعلت من الجمهور، مشاركاً في الحدث (العرض)، وتطرفت في ذلك فجعلته صانعاً له، كان احد هذه الأشكال المبتكرة المسرح البيئي الذي أشاعه (ريتشارد شِشنر1934)-، إذ اعتبر "أن المتفرجين هم صانعوا مشهد ومراقبو مشهد"، كما في مشهد الشارع خلال الحياة اليومية، وقد استفاد هذا المخرج من التأثيرات البيئية لإيصال محتوى هذا المسرح، كما عمل عدد من المخرجين في العالم تجارب عديدة في محاولة لإرساء إسلوب عام لهذا الشكل ألا إسلوبي، إن الأساليب الجديدة والمثيرة التي قدم فيها مخرجو المسرح البيئي أعمالهم، جعلت منها موضوعاً للتأمل، فقد أخذت عروضهم طابعاً جمالياً من نوع خاص وفريد، وذلك لأن الجمال يسر لمجرد كونه موضوعاً للتأمل، سواء عن طريق الحواس أو

في داخل الذهن ذاته، بعبارة أخرى إن التقنيات التي استخدمها مخرجو المسرح البيئي وضعت المتلقي داخل بيئة العرض، محفزة ذهنه وشعوره على تأملها وإمعان التفكير فيها، وبالتالي أصبح منقاداً في الدخول في بيئتها، وهو ما أعطى بيئة العمل المسرحي تفردها، ونبع اهتمام المسرحيين في البيئة (Environment) لكونها تمثل العوامل الخارجية، التي يستجيب لها الفرد والمجتمع بأسره، وهذه الاستجابة فعلية كالعوامل الجغرافية والمناخية من سطح ونباتات وموجودات وحرارة، وكذلك تشابه العوامل الثقافية التي تسود المجتمع وتؤثر في حياة الفرد والمجتمع، وتشكلها وتطبعها بطابع معين، وقد اعتبرت البيئة نظام متكامل يتألف من مجموعة العوامل والعناصر الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية والحضارية التي تحيط بالإنسان ويحيا فيها، كما تمثل البيئة المجال الذي تحدث فيه الإثارة والتفاعل لكل وحدة حية، وهي كل ما يحيط بالإنسان من طبيعة ومجتمعات بشرية ونظم اجتماعية وعلاقات شخصية، كما إنها المؤثر الذي يدفع الكائن إلى الحركة والنشاط والسعي، لذلك فأن التفاعل متواصل بين البيئة والفرد، فالأخذ بالعطاء مستمد ومتلاحق، كما لفتت البيئة عناية العاملين في المسرح لكون الدراسات البيئية تقوم بدراسة الأوساط الاجتماعية والاقتصادية والحضارية التي يعيش فيها الإنسان، والتي يجريها العلماء حول محيطه الاقتصادي والاجتماعي والعوامل المؤثرة فيه، وهي الدراسات التي تتعلق بمادة علم النفس الاجتماعي، الذي يهتم بدراسة البيئة التي يعيش فبها الإنسان، بما فيها من موجودات طبيعية وظواهر اجتماعية تتعلق بمؤسسات المجتمع المختلفة وتقاليده وعاداته وقيمه ومواقفه، كما إن هناك عدداً من الجماعات تعتبر الدراسات البيئة جزءاً من الدراسات الأنثروبولوجية الاجتماعية ولهذا فقد أعتبر المخرج الأمريكي(ريتشارد شِشنر) البيئة بأنها: المحيط الدائم والغطاء والمحتوى، وهو المشاركة والفاعلية في الأنظمة الحياتية المترابطة، وهو يرى أن البيئة حيث بدأت الحياة، وقد تأثرت بالكائنات الحية وبالأحداث الطبيعية غير الحية، مثل هيجان البراكين والعواصف والفيضانات والبقع الشمسية...الخ، وعد هذا المخرج أن العلاقة بين ما هو طبيعي وبشري أمر معقد، فمن الممكن أن لا يؤثر الإنسان في الأحداث الطبيعية غير الحية، لكن الفعل الإنساني يؤثر في الطقس (الجو)

وعنف وطأته، وقد عالج المسرح البيئي أزمات الإنسان المعاصر، التي أنتجتها الإحداث السياسية في العالم، وما تركته الحروب من دمار على أوضاع الإنسان الاقتصادية والاجتماعية والنفسية، وقد ربط المسرح البيئي بين المسرح والحياة بأعتبار أن ما يحدث في المسرح هو رديف للحياة، يحيلها الفنان إلى المسرح ضمن انطباعات ورؤية خاصة يلعب فيها الخيال دوراً أساسياً، حيث يتعايش الجميع في مواجهة حياتية في بيئة العرض المسرحي تماماً كالحياة، ولهذا فقد أزاح مخرجو المسرح البيئي النص الدرامي الأدبي الجاهز، واعتمدوا على توليفة من أنماط تواصلية مرئية- سمعية، تتناسب وطبيعة تلك العروض ورؤية هؤلاء المخرجين لها، كما حاول مخرجو المسرح البيئي إعطاء عروضهم صفة كونية، سواء في طرح موضوعات عروضهم أو استخدامهم للغات متعددة عالمية، كما استعاض بعض منهم عن لغة الكلمات بلغة الأصوات، مدخلين لغات مرتجلة، واشتغلوا في عملهم على إذابة الطابع المحلي للثقافة الشعبية من اجل إعطائها صفة كونية، اذ ظهرت بوادر المسرح البيئي (Environmental Theater) عام 1970 على يد المخرج (ريتشارد ششنر)، الذي لخص فيه إسلوبه في التعامل مع فضاء العرض المسرحي والعلاقة مع الجمهور وعدد من البديهيات، وقد التقط (ششنر) مصطلح البيئة (Environment)من (ألن كابرو) الذي استخدمه في صياغة العمل الفني، وظهر هذا التعبير في كتابه (التجمعات، البيئات، الواقعات) عام 1966، التي يرى أن "مفتاح المفهوم" امتداد لفكرة (كابرو) عن البيئة، حيث يعتبر مشهد العرض جزءاً مكملاً للكل، يجمع الممثل والمتفرج ويتفاعلان فيه كوجود أو كينونة، ومثل هذه المحاولة تعني تلقائياً رفض عمارة المسرح التقليدي لصالح الأماكن المناسبة كبيئة، وقد طور (ششنر) المسرح البيئي من خلال بحثه عن فضاءآت جديدة للعرض المسرحي، يهدف من خلالها إلى "توليد إشارات مسرحية بلا حدود ومعاني لا متناهية، ناتجة عن إمكانية تشكيل لانهائية لمساحة المسرح"، وهو ما عبر عنه (فيلار) في عام 1948 في قوله: "إن كثيرون منا يفهمون انه مازال ضرورياً أن ندع المسرح يتنفس فمستقبل المسرح ليس في المساحات المغلقة"، وقد بحث المخرج الأمريكي عن ارتباط المتلقي بالفضاء من خلال "امتلاء المساحة، الطرق اللفظية المتعددة التي تنتقل عن طريقها المساحة وتضج بالحياة، وهو ما يعد

أساساً في تصميم المسرح البيئي، الذي عد أيضاً مصدر تدريب لمؤدي الأدوار المرتبطة بالبيئة، وإذا كان المشاهدون هم احد العناصر التي يجري عن طريقها العرض، فأن المساحة المليئة بالحياة هي عنصر آخر، إن هذه المساحة الحية تتضمن كل المساحة في المسرح، وليس ما ندعوه بخشبة مسرح فقط "، واعتبر (ششنر) إن البيئات أو بيئة العرض ليس فضاء فقط، بل فاعلية اللاعبين في أنظمة إرسال معقدة، تأخذ مكانها من خلال فضاءآت ساكنة بشكل مبدئي، فبيئة العرض تعني (المكانة) بالمفهوم السياسي، (جسد المعرفة) بالمفهوم العلمي، (المكان الحقيقي) بالمفهوم المسرحي، وهذا يعني انه تجسيد العرض بيئياً لا يعني مجرد نقله خارج (البروسينيوم) بل ان تشترك جميع العناصر التي تؤلف العرض المسرحي كي يعطيها شكل الحياة، وهو يعني احداث التغيير والتطور والتحول وامتلاك الحاجات والرغبات والقدرة على التعبير واستخدام الوعي، فالمسرح البيئي حيثما يكون الفعل: في غرفة الأزياء والماكياج، حيث المشاهد، في الردهة، في مكتب الإدارة في صندوق البريد، وحتى التواليت، وفي وسائط النقل التي تجلب المشاهد إلى المسرح وحتى الكافتريا التي تقدم الطعام، هذه جميعها تشكل بيئة العرض، وقد جاءت جماليات المسرح البيئي من تركيب عناصر مستقاة فعلياً من الابتكارات المسرحية المعاصرة، فقد لجأ مخرجو المسرح البيئي إلى إسلوب جمع المواد الأدبية والفنية والتقنية في أعمالهم المسرحية، إذ عملوا على "تلقي الصورة الفنية وتبنيها حتى تصبح صورة خاصة بهم، ومن ثم نقل هذه الصورة وهي طازجة إلى المتلقي، يضاف إلى ذلك إن العناصر يتم تقديمها من خلال فكرة نعليق القراءة، أي أن تجعل المتلقي يستعيد تجربة مكانه الأليف، وينطلق هذا كله من فكرة ديناميكية الخيال، أي أن الصورة الفنية والمكان الأليف، والذكريات المستعارة، ليست معطيات ذات أبعاد هندسية، بل مكيفة بالخيال وآحلام اليقظة"، وهنا لا بد من التأكيد بأن جمع هذه المواد لم يتم تناولها بطريقة عشوائية، ذلك ان السمة الجمالية لأي عمل، إنما يتأتى من توافر عاملين هما: تنظيم عناصر العمل وتآلف تلك العناصر مع بعضها البعض لإخراج عمل فني جدير بالإعجاب، أو لخلق عمل فني مبدع، وهذين العاملين (التنظيم والتآلف) يتبعهما المتذوق إسوة بالفنان، لأنه يمر بنفس المراحل التي يمر بها الفنان

في سبيل تمثيل موضوع فنه، ومن ثم محاولة تقييمه والحكم عليه" إن الهدف الذي سعى إليه المسرح البيئي في هذه العملية يتشابه وأسلوب السينما المعاصرة، فقد رأى (اونا شودهوري) بأن هناك تشابهاً بين منطق وإسلوب السينما المعاصر والمسرح البيئي؛ حيث تسعى الأولى إلى توسيع مجال الرؤيا الإنسانية ليشمل كل الحقائق وتعرضها للتشريح الإنساني، فهي تشرح الموضوعات الإنسانية وتعرفها وتقدمها تماماً مثل المسرح البيئي، ذلك أن "تغييرات المشاهد القصيرة، وتقاطع الحبكة الرئيسية بحبكة ثانوية، إنما هو جانب من الشكل العام لها، وينكشف هذا الشكل ديناميكياً، فالسلسلة المتصلة من المشاهد، التي تشبه إلى حد كبير تسلسل الأحداث في الشريط السينمائي، الذي تتخلل عرضه فترات استراحة وفترات موسيقية بين كل جزء وآخر، هي التي تقوى تأثيرها وتزيد من قوتها ويلعب الخيال دوراً أساسياً في تجسيد الصورة مسرحياً عند مخرجي المسرح البيئي، وذلك لكون الخيال، كما يرى (باشلار)، قوة خفية... قوة كونية بقدر ما هو ملكة سايكولوجية، وقد ميز(باشلار) بين نوعين من الخيال: الخيال الشكلي والخيال المادي، ففي حين يخلق الخيال الشكلي كل الجمال غير الضروري داخل الطبيعة مثل الأزهار، فأن الخيال المادي يهدف إلى إنتاج ما هو بدائي وخالد في الوجود، وفي داخل العقل الإنساني يكون الخيال الشكلي مغرماً بالخرافة، والجمال الفاتن بالتنوع وبالمفاجئة في الأحداث، بينما يتركز الخيال المادي على عنصر الديمومة في الأشياء، وهكذا فهو يفرز في الطبيعة بذوراً، ومن تلك البذور يترسخ الشكل بعمق في المادة وبهذه الطريقة يصبح للظاهرة الفنية "بعداً موضوعياً، بعداً اجتماعياً، وبعداً نفسياً بالإضافة إلى بعدها الظاهراتي- أي بعد المعايشة والخيال، وقد اهتم المسرح البيئي بالانثروبولوجيا الاجتماعية Social Anthropology وهي "الدراسة الاجتماعية للقيم والسلوك الإنساني الخاص بأنواع مختلفة من المجتمعات البشرية، وتركز الدراسة الانثروبولوجية الاجتماعية من الناحية النظرية على فحص المجتمعات البشرية برمتها، الا انها من الناحية العملية تكرس جهودها في تحليل المجتمعات إلى عناصرها الأولية أو وحدتها البنائية، وهي تقوم بتحليل قطاع اجتماعي تحليلاً دقيقاً، وغالباً ما تربطه بقطاعات المجتمع الأخرى، والدراسة العملية

الأنثروبولوجية تستلزم استعمال طريقة المشاهدة المباشرة أو طريقة المشاهدة بالاشتراك "، ضمن هذا السياق وظف (ششنر) دراسته للأنثروبولوجيا في تقديمه لنموذج (الانتقال/التحول) الذي اعتبر انه نموذج مفتوح، أي الاستفادة من الثقافات المختلفة والحياة اليومية وتوظيفها في هذه العروض، تماماً كما تم توظيف الطقوس التلقينية لاولاد (كاهوكو) في (بومبو) في غينيا الجديدة، ومن الممكن الاستفادة أيضاً من التجارب الشخصية مع هذه الشعوب عن طريق دراسة هذه الثقافات، وهو ما تحقق في (باخوسيات) و (فيلوكيتس) لـ (سوفوكلس) و(اوديب) لـ (سنكا) ومن الممكن الاستفادة من الرسالة الهندية (نايتاساسترا) ودراما النو، وكان اعتماد (ششنر) على كثير من تقنيات تلك الطقوس ينبع من وجهة نظر تفيد بأن تحويل خشبة المسرح إلى طقس هو لمجرد رغبته في تفعيل العرض المسرحي، واستخدام الأحداث المسرحية لتغيير الناس، وذلك بالاعتماد أساساً على الطقس الذي يقوم على عزل المشاركين عن بيئتهم السابقة من خلال نزع الحواس Sensory depoivation وتغيير التوجه disorientation وهذا الفعل يوحي بالتغيير في طبيعتهم، وإدماجهم في بيئة جديدة بشكل مادي، وهذا يتضح في مشروعات جروتوفسكي "البارامسرحية Paratheatical او في المسرح الحي"، واستخدم المسرح البيئي الطقس في سعيه لان تصبح الرموز فوق الطبيعة ويصبح المعنى المجازي للحدث على الخشبة مفهوماً دون سؤال، والتواصل بين الخشبة والجمهور كاملاً، وبهذا الشكل يحتفظ الحدث على الخشبة بغموض له نظام واقعي آخر، ولا يمكن الإحساس به، إلا من خلال معايشته كطقس، وكما هو الحال في المسارح الدينية القديمة، تفهم العناصر الطقسية بعموميتها وتعتبر مسلمات وتبقى مقدسة، وبالطبع فأن هذا الغموض المطلوب مرتبط بالتلقي من قبل المشاهد، الذي اعتبر هدفاً لمخرج المسرح البيئي، استناداً إلى "أن الفن هو أداة تغريب الأشياء وأداة الشكل الذي أصبح صعباً، أي إنه الأداة التي تزيد من صعوبة وإطالة الإدراك، لان عملية الإدراك في الفن غاية في ذاتها ولابد من إطالتها"، وهكذا تكون عملية التلقي في المسرح البيئي قد امتلكت إسلوباً وخصوصية في التأويل، ويتركز عمل مخرجي المسرح البيئي مع ممثليهم في ورش مسرحية معتمدين على العمل الجماعي، بدءاً من إعداد النص إلى تقديم العرض،

واعتمدت تقنية الأداء التمثيلي في المسرح البيئي على المرونة العالية للجسد، التكوين، التنويع، والتنغيم في طبقات الصوت، والارتجال المرتبط بتداعيات الممثل، وقد هدفت جميع تلك التقنيات الأدائية إلى خلق علاقة تواصلية مع المتلقي، الذي يعتبر المسرح البيئي جزءاً أساسياً من بيئة العرض المسرحي، لذلك حاول المخرجون توظيف جميع عناصر العرض المسرحي وتقنياته بهدف إدخال المتلقي في تجربة طقسية موحدة، وتوريطه بشكل جمعي في تجربة شاملة يتوحد فيها الجميع بلا تمييز لتحويل العرض المسرحي إلى حدث اجتماعي داخل بيئة العرض.

التراجيديا Tragedie :

لقد نشأت التراجيديا واتخذت أصولها الأولى من الأغاني الديثورامبية وهي عبارة عن طقس من الطقوس الدينية تؤدى في عبادة الإله (ديونيزوس أو ديونيسوس Dionysos أو باخوس Bacchus) والاحتفال به، وتقسم الأعياد التي تتم فيها هذه الطقوس والاحتفالات إلى ثلاثة وهي: أعياد ديونيزوس الكبرى أو أعياد المدينة، أعياد العصير، الأعياد الريفية، وأما الدراما اليونانية فكانت، وحتى بعد تطورها ونضوجها في القرن الخامس قبل الميلاد على يد (اسخيلوس) ومعاصريه ومن جاءوا بعدهم، كانت جزءاً لا يتجزأ من طقوس الاحتفال بالإله ديونيزوس في "عيد الديونيزيا الأكبر"، وفي رسالة (أرسطو)عن "فن الشعر"، نجد في عرف القدماء أن أبا التراجيديا الحقيقي هو (تسبيس Thespis) (القرن السادس ق. م) الذي أوجد فكرة التمثيل، فبعد أن كانت الأحداث تروى على لسان رئيس الكورس Chorus، أو الجوقة، أصبحت تمثل أمام المشاهدين، ويقوم بتمثيلها شخص آخر غير رئيس الجوقة، وكان يطلق عليه اسم (هوبوكريتيس Hupokrites) أي المجيب، أو الشخص الذي يعبّر عن آراء غيره، أو الشخص الذي يظهر على غير حقيقته هو، فهو الممثل الذي يجري على لسانه كلام الشخصيات المختلفة التي يقوم بتمثيلها، وكان يؤدي هذا الدور الشاعر نفسه فيغير ملابسه وقناعه - فيما بعد - في خيمة قريبة تسمى "سكيني Skene" بما يتفق مع الشخصية المراد تمثيلها، بينما أفراد الجوقة يستمرون في الرقص

والإنشاد، ثم يعود إليهم ليناقش معهم ما قالته الشخصية السابقة أو يعارضها أو يرثو لها وهكذا حتى تنتهي المسرحية، ثم جاء (براتيناس Pratinas) ليبتكر الأقنعة التي حلّت محل طلاء الوجه برواسب النبيذ كما كان يفعل (تسبيس)، كما أنه أدخل على الملابس بعض التعديلات الهامة، ثم جاء (اسخيلوس Aeschylus) الذي يعتبر مبتكر التراجيديا الحقيقي وصاحب الفضل الأول في وجودها بصورتها التي نعرفها، فإليه يعزى إظهار الممثل الثاني مما أدّى إلى وجود الصراع بين وجهات النظر المختلفة، وإلى زيادة عنصر الحوار على عنصر الغناء عند الجوقة، كما أهتم بالإخراج والمهمات المسرحية، فتولى الأقنعة بالتهذيب والصقل حتى أصبحت تعبر تعبيراً صادقاً عن ملامح الممثل وعواطفه، واعتنى بملابس الممثلين، ثم جاء (سوفوكليس Sophocles) ليضيف ممثلاً ثالثاً واهتم بالمناظر، وهكذا وصلت التراجيديا إلى أوج الكمال، اذ تنقسم التراجيديا الاغريقية من ناحية الشكل إلى الأجزاء التالية:

أ- المقدمة: (البرولوجوس Prologos) تسبق دخول الجوقة إلى المسرح وقد تكون عبارة عن مونولوج يلقيه ممثل واحد أو ديالوج يشترك فيه ممثلان، وغايته التمهيد لأحداث المسرحية وقد لا تحوي بعض المسرحيات على هذا الجزء.

ب- المدخل: (بارودوس Parodos) وتدخل الجوقة (الكورس) أثناءها إلى الأورخسترا وهم ينشدون ويغنون ويرقصون.

جـ- المشهد التمثيلي: (ابيسوديون Episodion) يتحاور فيه الممثلون فيما بينهم أو مع أفراد الجوقة أو رئيسهم، ويختلف عدد المشاهد التمثيلية من مسرحية لأخرى.

د- الفاصل الكورالي: (ستاسيمون Stasimon) وهو فاصل يقوم بإنشاده أفراد الجوقة بين المشاهد التمثيلية وهم واقفون في الأورخسترا دون دخول أو خروج، والغاية منه التخفيف من حدة التوتر لدى المشاهد وإتاحة الفرصة للممثلين للاستعداد للمشهد التالي.

هـ- المرثيّة أو النحيب: (كوموس Kommos) ويشترك فيها الجوقة والممثلون بالإنشاد، وهي ليست ضرورية في كل تراجيديا.

و- المخرج: (أكسودوس Exodos) وهو الجزء الأخير من التراجيديا وغالباً ماينتهي بأنشودة يخرج أثناءها أفراد الجوقة من الأورخسترا.

أما الإيقاع الشعري (الوزن) في التراجيديا فكان في الحوار المرسل غير المنشد ينظم في بحر الرجز Iambric الثلاثي التفعيلة Trimeter، وأما الأجزاء المنشدة مثل (ستاسيمون وكوموس) فكانت تنظم في أوزان معقدة.

الموسيقى والرقص في المسرح الاغريقي The music and dancing in the Greek theatre

يعود دور الموسيقى في المسرح الإغريقي تاريخياً إلى التقليد الذبائحي القديم الخاص بالأسرار الديونيزية، ثم انتقل فيه إلى البنية الدرامية، حيث ظهرت الموسيقى كلحن في منتهى البساطة، موحد النغم، يؤديه الناي بصورة رئيسية ويدعم الأقسام المتلوة ثم ما لبث أن تداخلت الموسيقى مع الشعر الغنائي فأصبح النص يخضع لقوانين لحنية كما في التلاوة، وكان أحياناً يبرز الناي (مزمار الأولوس) في عزف منفرد، أو تختلط الموسيقى بالشعر في مزيج فريد، حيث أن الأبيات الشعرية وكذلك الترتيب الذي يجمع بين كل قياس موسيقي والإيقاع المعتمد كانا يؤديان معاً كعنصرين متعاونين، وذلك يبدو واضحاً في الأقسام الخاصة بالجوقة والتي كانت تؤدي غناء في معظم الأحيان، وأحياناً أخرى يرتفع غناء منفرد لأحد الشخوص، وكان (اسخيلوس) أيضاً موسيقياً ومؤلفاً لأغاني الكورس، وكان يسعى إلى نقل مزاجه ومشاعره إلى المشاهدين عن طريق الموسيقى والشعر الغنائي، حيث كانا في أيامه وحدة لا تنفصل فكان ابتكار الكلمة والنغم والشعر والميلودية يتم في آن معاً، وكان (أوربيدس) أول من أدرك الإمكانيات التعبيرية الخاصة في الموسيقى والغناء بعد أن حد من حضور الجوقة (الكورس) وشمل الأشخاص بالوظيفة الموسيقية التي كانت تقوم بها، موجداً بذلك نمطاً من التلاوة سميت "باراكاتالويه" والمختلفة عن القسم المحكي حصراً والمسمى "كاتالويه" فكان بهذا يزيد من شدة انفعال المشاهدين فيدع الموسيقى تتسلم قيادة الحديث على نحو ما يحدث حين يفيض الإحساس إلى الحد الذي لا

تسعفه الكلمات، اما الرقص فقد ارتبط الرقص بالدراما اليونانية القديمة ارتباطاً وثيقاً لتطورها عن طقوس العبادة الديونيزية والتي كان الرقص فيها من أرقى الوسائل التعبيرية، ويقوم الكورس في الدراما بإنشاد الشعر إلى جانب أداء الرقصات التي لم تكن تتأثر بالإيقاعات فقط وإنما كانت تعبيراً متطوراً بالإيماءات التي تفسر مضمون الشعر، كما كانت الدراما تختم برقصات تشبه سير المواكب على إيقاع لحن السير (المارش)، رغم عدم وجود تدوينات لحركات الرقص لكونها تعلم مباشرة دون تدوين بين الأستاذ وتلاميذه، فنحن نعلم أن (الشعراء القدامى ثسبيس Thespis وبراتيناس Pratinas وكراتينوس Cratinus وفرينكوس Phrynicus كانوا يلقبون (بالراقصين)، لأنهم لم يعتمدوا على رقص الكوراس فحسب لتفسير مسرحياتهم ولكنهم وبغض النظر عن مسرحياتهم كانوا يُعلّمون الرقص لكل من يشاء أن يتعلمه) وقد وصلنا هذا في نص ورد في كتاب "مائدة الحكماء Deipnosophistai" لـ (أثينايوس Athenaeus) وهو من القرن الثالث الميلادي، كما ورد فيه أيضاً أن (اسخيليوس) ابتكر كثيراً من الرقصات وخص بها أفراد الكوراس فقد ذكر (كامليون Chamaeleon) أن (اسخيليوس) كان أول من جعل الكوراس في مسرحياته يؤدي البوزات دون أن يستعين لذلك بأي مدرب، من مصممي الرقص... فـ(ارسطوفانيس) بغير شك، يجعل (اسخيليوس) يتحدث عن نفسه فيقول: (إنما أنا الذي اعطيت أوضاعاً جديدة للكوراس)، وكذلك ورد فيه: وبالمثل إن (تليسيس Telesis أو تليستيس Telestes) مدرب الرقص، ابتكر رقصات كثيرة وبفنه العظيم صور معنى ما يقال بحركة ذراعية... ولذا فإن (ارسطوكليس Aristocles) يقول أن (تليستيس)، وهو الراقص الذي كان(اسخيليوس) يستخدمه، كان فناناً بارعاً حتى أنه كان يوضح أحداث المسرحية بأدائه حين كان يرقص في مسرحية "السبعة ضد طيبة"...وأما (يوربيدس) وغيره من شعراء القرن الرابع ق.م فقد تركوا مهمة تعليم الجوقة وتدريب الممثلين إلى جماعة متخصصين في هذا الفن، وثمة أنماط مختلفة في الرقص بأختلاف نوع العرض، ونمط مشترك بين الثلاثة يسمى "أيبوركيما" وأما الخاص بالتراجيديا فسمي

"اميليا" والخاص بالكوميديا "كورداكس" والخاص بالدراما الساخرة "سيكينيس".

عمارة المسرح الاغريقي Construction of Greek theatre

في عصر "تسبيس" كان يقدم العرض المسرحي بمسرح متنقل، ولكن مع مرور الوقت أصبح لكل مدينة يونانية مسرحها الخاص، ولينتقل من شكله الخشبي المؤقت إلى الحجري، ويقسم المسرح إلى أجزاء رئيسية:

أ- **"الأورخسترا Orchestra"** ومعناها حرفياً حلبة الرقص وهي مشتقة من الفعل اليوناني "أورخيثاي Orcheithai" بمعنى (يرقص)، وهذه الأورخسترا هي مكان مستو مستدير تؤدي عليه الجوقة رقصاتها المتعددة، وكان الدخول إليها يتمّ عن طريق ممرّين جانبيّين يُعرف كل منهما بأسم "بارودوس Parodos"، وفي مركز الدائرة تماماً، كان هناك هيكل أو مذبح، وكثيراً ما كان يستخدم فعلاً في بعض المسرحيات، وهو جزء ثابت من الديكور، وكان يجري على هذه الدائرة الوسطى جزء من العرض الدرامي وفيها أيضاً كانت مجموعات الكوراس تقدّم رقصاتها وتنشد أناشيدها، ويقوم تحت الأورخسترا نظام ممرات محفورة في الحجر يساعد الممثلين في حركاتهم.

ب- **"ثياترون Theatron"** أو "الكويلون Koilon" وهو مكان المشاهدين، وكان يتألف من عدد من الدرجات تستند عادة إلى سفح تل، وكان في بادئ الأمر على شكل حلقة مستديرة حول الأورخسترا، ولكن عندما تطورت الجوقة الديثورامبية وأصبح فيها ممثل، وجد الجمهور نفسه مضطراً لأن يهجر جزءاً من الدائرة حتى يتمكن من رؤية هذا الممثل، ومن وقتها احتفظ الثياترون بشكله الذي يشبه حدوة الحصان، وهو عبارة عن صفوف من الدكك أو المقاعد الحجرية وكان ينقسم عادة إلى عدة أقسام عمودية بواسطة السلالم "الكليماكيس Klimakes" أي السلم أو الدرج لتصبح هذه الأقسام من المقاعد عبارة عن قطاعات تسمى "كيركيديس Kerkides" كما تقسم إلى طبقات أو أدوار

بواسطة درجات أفقية تعرف بأسم "ديازوماتا Diazomata"، أي الدهليز أو الممر أو الممشى، وكان هناك عرش يجلس عليه كاهن ديونيزوس. ربّ الخمر والدراما، وهو مكان الصدارة، وكانت المسارح تقام عند سفح تل في الهواء الطلق حيث كانت أصداء الصوت Acousties تتجاوب فيه بشكل مثير للدهشة.

جـ- **"الاسكيني Skene"**. معناها المنظر أو المشهد أو ما نسميه اليوم (الديكور)، وكان في بادئ الأمر وكما تدل الكلمة عبارة عن خيمة من القماش مشدودة على هيكل خشبي تستخدم كمقصورة للممثلين. ومن المحتمل أن هذه الخيمة أقيمت أولاً خارج الأورخسترا، بعيداً عن أعين المشاهدين، ولكن بعد ذلك نقلت الخيمة قريباً من الأورخسترا أمام المكان الذي هجره الجمهور من الثياثرون ليتمكن من رؤية الممثل، وأخفيت معالم واجهتها الخارجية التي يراها الجمهور بواسطة حاجز خشبي يحتوي على باب أو أكثر بحيث تبدو الخيمة أمام المشاهدين وكأنها بناء سكني لتظهر بداية الديكور المسرحي، وهي ذات طابع تلميحي لا هدف لها سوى تحريض مخيلة المشاهدين، ثم أقيم مكان البناء الخشبي المؤقت بناء حجري ثابت دائم حيث انتهى العاملون بالمسرح الإغريقي إلى تثبيت الديكور، وفي أكثر المسرحيات كانت الاسكينا تمثل واجهة (بيت) أو (قصر) أو (معبد) وتكون أحياناً مؤلفة من طابقين وتحوي على أعمدة دورية أو أيونية تزيّن واجهتها مع البروسكينون أحياناً، ويكتمل تشكيل المسرح بعناصر جانبية تتألف من موشورات ثلاثية تدعى "بيريئكتي" أو "برياكتوس Periaktus"، تدور على نفسها وتضم ديكورات ومناظر مرسومة مختلفة بحسب كل وجه منها وهذه الدورات تتيح تبدلات سريعة في الأمكنة رغم ندرة استعمالها، مع وجود الاختلاف بين الديكورات، ففي التراجيديا: كانت تحوي أعمدة وواجهات مرتفعة وتماثيل وأدوات زينة تناسب قصراً ملكياً، وفي الكوميديا: بيوت عادية بشرفات ونوافذ، وأما في المسرحيات الساتيرية: فأحراج وكهوف وجبال.

د- "**البروسـكينيون Proskenion**" أي مـا أمـام الاسـكيني أو "اللوجيـون logeion"، أي المكـان الـذي يـتكلم عليـه الممثـل، وظهـر في منتصـف القرن الرابع ق.م والعصر الهلينستي.

الأقنعة في المسرح الاغريقي Masks in the Greek theatre

كانت الفرق المشاركة في الديونيزيات الكبرى (احتفالات تكريم الإله ديونيسـوس) تحمـل أقنعـة، وكـان بعـض المشـاركين في المواكـب الذبائحيـة يلطّخون وجوههم بسلافة الخمر وبأوراق الكرمة ليغيروا ملامحهم، وانطلاقاً من هذا المثل الأول تم الانتقال إلى استخدام أقنعة حقيقية صنعت خصيصاً لهذه الغاية تبدي مظهراً وسيطاً بين المرعب والمضحك، فأضفي على الأقنعة المصنوعة من القمـاش ملامـح بشـرية، وأدخـل (فرينيكـوس) القنـاع النسـائي، ثـم جـاء (ايسخيلوس) وأدخل عليها تحسيناً ملحوظاً، فصار القناع يصنع على أيامه من مجموعة قطع قماشية تضغط مع بعضها في قالب ثم تغطى بطبقة من الجبس، وكان الرسام يبيّن على هذه الطبقة ملامح الوجه ولون البشرة ويخطط الشفاه والحواجب، وكثيراً ما كان يعلو هذه الأقنعة شعر مستعار (باروكة) وتلصق لحى مستعارة على بعض الوجوه، كما كانت فيه فتحة كبيرة للفم قلما تحوي أسناناً، وثقبان ضيقان للعينين أما باقي العين فيرسم من قبل الرسام على القناع، وكان القناع يصنع أكبر من حجم الوجه الطبيعي فيغطي الوجه ويصل إلى منتصف العنق ويثبت بواسطة أربطة تربط من أسفل الذقن، ويوضع فوق الرأس قلنسوة من اللباد لثقله، وكان الممثل يستطيع إزاحته إلى الخلف أثناء الاستراحة أو بين المشاهد، وتطورت صناعة الأقنعة بعد (اسخيلوس، وارستوفانيس) لتتجاوز الابتسامة الجامدة والملونة بطريقة تتفق مع الواقع فبدأت بعض العواطف والانفعالات الهادئة تبدو على القناع، وذلك بخطوط محدودة الأثر تنحت على الوجه مثل تجعيدة أفقية على الجبهة، أو إبراز الشفتين، ثم نصل إلى عصر (فيدياس) النحات المشهور حين ازدهر (سوفوكليس، ويوربيديس)، لكنه لم يحدث تطوراً كبيراً على الأقنعة، ليس لعجز النحات بل لرغبته في التعبير عن الوجه الصارم بالملامح الهادئة لاعتقاده أن الهدوء والاتزان كانا أساس الفن

الإغريقي كله، فكان التعديل لا يتعدّى فتح الفم وتجعيدة أو اثنتين على الجبهة أو بين الحواجب مع بعض الألوان الحقيقية التي تظهر الملامح، كما وتطور القناع في العصر الهيلينستي فأصبح شديد التأثير، مخالفاً للطبيعي، فبرزت الحواجب واضطربت وازدادت التجاعيد عمقاً وازدادت فتحتا العينين وبولغ في فتحة الفم. وتقسم الأقنعة إلى نوعين: قناع لشخصية معينة في المسرحية، وقناع لدور معين ينطبق على أي شخصية مماثلة ما دامت مشتركة بالظروف والعمر، ويعبّر القناع عن:

أ- الشخصية: ملك، رئيس كهنة، من الشعب، رجل طيب أو خبيث.

ب- نوعها: لأن أدوار النساء كان يقوم بها الرجال.

جـ- سنها: شاب أو عجوز.

د- نوع المسرحية: تراجيديا، كوميديا، مسرحية ساتورية.

كما أن الأقنعة كانت قد حققت متطلبات المسرح الإغريقي من حيث الرؤية والسماع. إذ كانت تفي بما يلي:

أ- تكبير ملامح الوجه (رغم سلبية استحالة التعبير الإيمائي في الوجه وكان يستعاض عنه إما بأستبدال القناع أو بأستعمال قناع ذي تعبيرين).

ب- زيادة طول الممثل (بالإضافة إلى دور الأزياء في ذلك)، وتسمى حيلة تضخيم الشخص "أونكوس".

جـ- تضخيم الصوت، لأن فتحة القناع كانت على شكل بوق رفيع من الداخل.

الإدراك الجمالي Aesthetic Recognition:

إن النشاط الفني سواء كان إبداعاً أو تذوقاً، لابد أن يكون للإدراك الحسي أثر فيه، فالعملية الإبداعية عملية عقلية في الأساس وأهم مقوماتها هو الإحساس أو الإدراك الحسي بوصفه فهماً أو تعقلاً بواسطة الحواس، والإنسان يدرك ما يقع ضمن نطاق انتباهه واهتماماته، وهو بطبيعة وجوده يتعرض لأنواع المنبهات سواء ما يتلقاه من العالم الخارجي أو من داخله بفعل ما يزخر به جسده

من إشارات، وفي ضوء هذا يشير (هربرت ريد) إلى أنه لابد لأي نظرة عامة في الفن من أن تبدأ بهذا الغرض، أي أن الإنسان يستجيب لشكل الأشياء القائمة أمام حواسه وسطحها وكتلتها، كما ينتج تناسق معين متعلق بهذا السطح والكتلة بصورة إحساس بالمتعة، اذ يؤدي الافتقار إلى مثل هذا التناسق إلى خلق شعور بعدم الارتياح، وقد اعتمدت نظرية الأشكال في مجال الإدراك على التجربة المباشرة، إذ يرى الشكلانيون أن العالم والصور يفرضان بنياتهما على الذات المتأملة، إن الإدراك الحسي عملية إيجابية تتطور عبر الزمان، وتتألف من لحظات أو مراحل، وهي ذاتها التي يمر بها الإدراك الجمالي مثل (الحضور والتمثل والتأمل الباطني الانعكاسي)، فالإدراك الجمالي يكون موحداً، فهو من ناحية يوحد الموضوع الجمالي، وفي نفس الوقت يكون أشبه بتيار مؤلف من لحظات متصلة يتم تعميقها عبر الزمان حتى يتم تبلور الإدراك الجمالي، أو بمعنى أدق حتى يبلغ الإدراك ذروته عندما يبلغ الموضوع الجمالي، وأن كل إدراك تام ينطوي على فهم معنى والإحاطة به، فالإدراك الحسي كما يقول (مايكل دوفرين1910- 1984) (ليس تسجيلاً بطريقة سلبية لتلك المظاهر التي تكون في ذاتها بلا معنى وإنما هو معرفة، فإن ندرك يعني أن نعرف، أي نكتشف معنىً داخل المظاهر التي تبدو لنا)، وقد يرتبط الإدراك الجمالي مع الموضوع الجمالي بلحظات ثلاثة تترتب بكلية واحدة، لأن الموضوع هو موضوع مدرك.

المفاضلة الجمالية Aesthetic Comparison

إن ما يسميه (هيدجر) بـ (المفاضلة الجمالية) أو المنتوج الجمالي ما هو إلا تجريد قادر على محور انتهاء العمل الفني لعالمه وتلاحمه معه، ومن جهة ثانية نجد أن دور الفن وأهميته ليسا موضع تشكيك أو تساؤل، ذلك أن الفن قادر على قهر المسافات الزمنية ومجاوزتها بفضل استخدامه للدلالات وتوظيفه للصور الإبداعية، التي تخترق محدودية المكان ولا نهائية الزمان، بهذا المعنى المزدوج الدلالة يصبح الفن وسيلة أساسية للفهم ومن ثم يصبح مجالاً لإنتاج الحقيقة، ومع أن الفن ليس موضوعاً بسيطاً للشعور إلا أن فهمه يختزن بمعنى من المعاني نوعاً من الوساطة التاريخية.

هوميروس Homerous

شاعرٌ ملحمي إغريقي أسطوري يُعتقد أنه مؤلف الملحمتين الاغريقيتين الإلياذة والأوديسة، بشكلٍ عام، اذ آمن الإغريق القدامى بأن (هوميروس) كان شخصية تاريخية، لكن الباحثين المحدثين يُشككون في هذا. ذلك أنه لا توجد ترجمات موثوقة لسيرته باقية من الحقبة الكلاسيكية (Classical Antiquity)، كما أن الملاحم المأثورة عنه تمثل تراكماً لقرونٍ عديدة من الحكي الشفاهي وعرضاً شعرياً محكماً، ويرى (مارتن وست) أن (هوميروس) ليس اسماً لشاعرٍ تاريخي، بل اسماً مستعاراً اذ ان تواريخ حياة هوميروس كانت موضع جدلٍ في الحقبة الكلاسيكية واستمر هذا الجدل إلى الآن. حيث قال (هيرودوت) إن (هوميروس) عاش قبل زمانه بأربعمائة سنة، مما قد يعني أنه عاش في 850 ق. م تقريباً، بينما ترى مصادر قديمة أخرى أنه عاش في فترة قريبة من حرب طروادة المفترضة.. ويعتقد (إيراتوسثينيس) الذي جاهد لإثبات تقويم علمي لأحداث حرب طروادة أنها كانت بين 1184 و1194 ق. م، بالنسبة للباحثين المعاصرين، ويعني "تاريخ هوميروس" تاريخ تأليف القصائد بالنسبة لحياة شخصٍ واحد، ويُجمعون على أن *الإلياذة والأوديسة* تعود إلى نهاية القرن التاسع قبل الميلاد، أو تبدأ من القرن الثامن، حيث تسبق *الإلياذة الأوديسة* بعقود"، ويسبق هذا التاريخ هسيود مما يجعل *الإلياذة* أقدم نصٍ أدبي مكتوب في الأدب الغربي. وفي العقود القليلة الماضية، حاجج بعض الباحثين ليثبتوا تاريخاً يعود إلى القرن السابع قبل الميلاد، ويُعطي من يعتقدون أن القصائد الهوميروسية تطورت تدريجياً خلال حقبة زمنية طويلة نسبياً، تاريخاً متأخراً لها، ويقول (ألفرد هيوبك) أن تأثير أعمال (هوميروس) الذي شكل تطور الثقافة الإغريقية وأثر فيها قد أقر به الإغريق الذين اعتبروه معلمهم، وكلمة (هوميروس) كانت تعني للإغريق في القرن السادس وبداية القرن الخامس "كل التقليد البطولي المتجسد في النظم على الوزن السداسعشري" ولذلك، توجد ملاحم "استثنائية" أخرى بجوار *الإلياذة والأوديسة* تقدم ثيماتها بشكلٍ أكبر من الحياة، كما نُسبت أعمالٌ أخرى كثيرة إلى (هوميروس) خلال الحقبة الكلاسيكية من ضمنها كل *دائرة الملاحم*، وتضمن هذا قصائد أخرى عن حرب طروادة مثل *الإلياذة الصغيرة*

والنوستوي والسيبيرية والرثائية والقصائد الطيبية عن أوديب وأبنائه، كما تتضمن الأعمال الأخرى المنسوبة إليه *الأناشيد الهوميرية*، والملحمة الكوميدية المصغرة حرب *الضفادع والفئران* التي يُعتقد الآن أنها لا تخصه، وقصيدتان أخريان هما *أسر أوخاليا وفوكايس* صُنفتا ضمن الأعمال الهوميرية، لكن السؤال حول هوية مؤلفي هذه الأعمال المتنوعة أكثر إشكالية من السؤال حول هوية مؤلف الملحمتين الرئيسيتين، ويستخدم (هوميروس) في *الإلياذة والأوديسة* صيغة عتيقة من الإغريقية الأيونية، الممزوجة بلهجات أخرى مثل الإغريقية الأيولية، صارت فيما بعد أساس الإغريقية الملحمية، ولغة الشعر الملحمي المُصاغ على الوزن السداس عشري لشعراء مثل هسيود، وعلى خلاف الصيغ اللاحقة من اللغة، فإن الإغريقية الهوميرية لا تملك في معظم الأحوال أداة تعريف واضحة، وقد استمر التأليف بالإغريقية الملحمية إلى وقتٍ متأخر من القرن الثالث بعد الميلاد، رغم أن اندثارها كان حتمياً بنهضة الإغريقية القوينية، ويُشير (أرنولد) إلى أن موهبة (هوميروس) الفائقة في النظم شبيهة بموهبة فولتير، خصوصاً في الإلياذة، بينما تقبع الأوديسة في درجة أدنى منها بسبب وجود عيوب في التتابع، وليست سرعة وسهولة الحركة، وصراحة التعبير والفكر مميزاتٍ للشعراء الملحميين العظام مثل (فرجيل ودانتي وجون ميلتون) وعلى عكسه، فإنهم ينتمون إلى مدرسة أقل تواضعاً في النظم: الملحمية الغنائية، وهذه مدرسة كان (هوميروس) يُنسب إليها، ويكمن الدليل في عدم انتساب (هوميروس) إلى الملحمية الغنائية، وتفوق قصائده على أسلوب اليالادات في البنية الفنية العالية لقصائده، وفي قيمة النُبل الكامنة فيها، فأسلوب (هوميروس) نبيل وقوي، ومتدفق رغم تغيير الأفكار والمواضيع، مما يُفرق بين (هوميروس) وبين شعراء الملحمة الغنائية، فشعر (هوميروس) فطري مثل الملاحم الفرنسية كأغنية رولان، ويُمكن تمييز أسلوبه بسهولة من أساليب (فرجيل ودانتي وميلتون) بسبب سهولة حركته ووضوحه التام، كما يُمكن تمييز أسلوبه عن أساليبهم لغياب الدافع العاطفي وراء النص، ففي شعر فرجيل، دافع النص الخفي، والذي يُحرك بلاغته إحساسٌ بعظمة روما وإيطاليا، يُخفيه أحياناً وراء رقة لغته، بينما (دانتي وميلتون) شديدا الوفاء لتعاليم زمنهما الدينية وسياساته، بل إن الملاحم الفرنسية نفسها

تُظهر عواطف الكراهية والعداء ناحية السراسنة، بينما تهتم أعمال (هوميروس) بالتأثير الدرامي وحسب، فلا يوجد عنده شعورٌ قوي مضاد لعرقٍ أو دين، ولا تكشف حربه عن أحداثٍ سياسية، وحتى سقوط طروادة يقع خارج نطاق *الإلياذة*، ولا يُمكن مماهاة أبطاله مع أبطال الإغريق القوميين، ويكمن موضع اهتمام (هوميروس) في العواطف البشرية والدراما، حيث تُرى أعماله أحياناً بوصفها أعمالاً درامية.

المسرح الأفرو - أمريكي USA –Afro theatre

يعتبر المسرح الأفرو - أمريكي من المناطق المجهولة من تاريخ الفن والمسرح خاصة، حيث لم يلق حظه من الاهتمام والتقييم من المهتمين بالأدب، برغم أهميته كوسيلة للتعبير عن قضايا الإنسان ووسيلة احتجاج على الظلم الواقع على الشخصية التي تنتمي بجذورها إلى القارة السوداء داخل المجتمع الأمريكي، والتي انصهرت داخله، لكنها لم تصبح جزءاً منه، إذ إن دور الأسود الأمريكي حتي منتصف القرن الماضي لم يكن يتعدى دور "الخادم، السائق، الطاهي" على خلاف ما ترفعه أمريكا من شعارات الديمقراطية وحقوق الإنسان، ولابد من اكتشاف تأثير الطقوس على الأعمال الأدبية الأفرو - أمريكية وإلقاء الضوء على منطقة معتمة على المستوي النقدي ثم تأثير هذه الأعمال على المجتمع الأمريكي ثقافياً على اعتبار أن الطقوس والموسيقى هما الوسيلتان اللتان تعبر من خلالهما الشخصية السوداء عن نفسها، للربط بين الحاضر والماضي، أملاً في مستقبل أفضل، ولقد أثرت الدراما الطقوسية الأفرو - أمريكية وأضفت ملامح فنية جعلت من المسرح الأمريكي خصوصية فنية اجتماعية بدلاً من الثيمات المعتادة التي تمثل الجنس بمعناه البيولوجي والذي تحول إلي قضية جنس لوني أو عرقي، بالإضافة إلي العروض الموسيقية الغنائية الراقصة وملامح الطقوس التي تأثر بها الكتاب البيض في أمريكا مثل أعمال (يوجين أونيل) في القرد كثيف الشعر، والإمبراطور لـ(جونز) وترجع أهمية كتاب الأدب الأفرو - أمريكي أمثال (لرواجونز، أوجست ويلسون) إلى اهتمامهم بالإنسان الأسود ذي التقاليد والجذور الأفريقية التي تؤمن بوحدة الوجود من خلال ذلك نجد أنه من الممكن أن يثمر

ذلك المسرح أشكالاً فنية جديدة على الساحة، وعلى المسرحية الأمريكية، لولا غياب الحركة النقدية الموازية لأعمال جيل من الكتاب السود أمثال (امبري بركة، لروا جونز، ريتشارد رايت، لنجستون هيجز)، اما الأدب الأفرو - أمريكي أوروبي، فهو الأدب الأسود الذي يتميز بطابع معقد يجمع بين الغربي والأفريقي ويظهر من خلاله التشتت في اتجاهاتهم نحو الموروث الثقافي المزدوج الأفرو - أمريكي – أوربي، ومن ناحية أخرى الأمريكان المنحدرون من أصل أفريقي، وليس من الغريب أن نجد أعمالاً تتحدث عن أوضاعهم، وتعتبر إسهامات الكتاب ما هي إلا تأثرهم بالماضي والحاضر وعلاقة نصوصهم بالنصوص الأخرى في إطار التراث، والنصوص الأدبية للسود لا تعكس التراث فقط وتعبر عن القناعة والذات والتراث الذي يخدم الكاتب الأسود، وأهم ما يميز النص في الأدب الأسود هو خصوصية اللغة الإشارية المتعارف عليها بينهم والتي يؤكد الناقد الأمريكي على أهميتها بقوله: إن اللغة مادة الأدب كالحجر للنحات والألوان للرسام والصوت أو النغم للموسيقي ولكن اللغة ليست مادة محددة بل هي في حد ذاتها ابتكار من قبل الرجال وتمتزج بالميراث الثقافي للجماعات ذات الاختلاف اللغوي، اضافة الى التأثر بالمسرح التسجيلي والوقائع التاريخية في معظم المسرحيات أي أن المسرحية ذات الأحداث الواقعية تتحول مع مرور الزمن إلى أحداث تاريخية مثل مسرحية "ألا تريد أن تكون حراً " فهي ذات طابع تاريخي ولكنها ليست وثائقية - لأنها تجعل هذه الصفة كلها سرداً بتواريخ خاصة بهذا المسرح لتحسين مأساة الأسود في أمريكا وأيضاً مسرحية "من أجل أطفال لم يولدوا"، ومن خلال التعرض لمسرح الأفرو - أمريكي نجد أن له بناءاً وطابعاً مسرحياً خاصاً فمعظمه مسرحيات ذات فصل واحد تميل إلى المناخ، الطقوس والطابع الغنائي الشعبي لأن الأسود يعتبر الفلكلور جزءاً من كرامته وكبريائه ولقد أثر المسرح الأفرو - أمريكي بما يحمل من هوية أفريقية في المسرح الأمريكي أو الأوربي وأوضح مثال على ذلك مسرحيتا يوجين أونيل "الإمبراطور جونز" و"أبناء الله كلهم لهم أجنحة" ومسرحية الكاتب الفرنسي جان جونيه "الزنوج" وهي تجسيد طقس أفريقي، وقد خلق المسرح الأفرو - أمريكي مواضيع جديدة على المسرح الأمريكي بعيداً عن الجنس المسيطر عليه خلف الموضوع

الشعبي - والكوميدي الساخر والمتمرد بشكل عام اضافة الى اللجوء إلى الثقافة القومية لأن عودة الوعي الذي يجسده شعراء وكتاب حركة الزنوجة فهي ضرورية للقضاء على عنصرية الاستعمار فما دام الأمريكي الأبيض يحتقر الأسود بحجة أنهم من جنس مختلف فإن الشعراء قد تغنوا بهذا الجنس وبلون بشرتهم هذا وبالنسبة لرواد تلك الحركة فإن الروح السوداء ما هي إلا رمز للأسود الذي تم ترحيله فهو من أفريقيا ويعاني من تلك القارة الباردة ومن خضوعه للتقنية وللحضارة البيضاء ويحلم بروح سوداء.. يحلم بحريته ويحاول التنفيس عن هذا الحلم من خلال كتابته للشعر وللمسرح أو الأدب بصورة عامة على اعتبار أن الأدب والفن والموسيقى التي تقوم بدورها كثورة تعبر عما في خوالج النفس، ولكن هذا لا يمنع تأثر المسرح الأفرو - أمريكي بالثقافة الأمريكية حيث إن هناك إشارات لحياة المدنية والرفاهية وأيضاً لفكر الأديان حيث المجتمع الأفريقي، ولكن في معظم النصوص إشارات للأديان السماوية المسيحية واليهودية.

الاستبصار insight

ينطوي مصطلح الاستبصار insight في علم النفس على معانٍ عدة من أهمها: النظر إلى الوضع بوصفه كلاً، وتبين العلاقات في هذا الكل، وإدراك الروابط بين الوسائل والهدف، والاستفادة من تلك الوسائل في الوصول إلى الهدف، والتعلم أو الفهم الواضح والمباشر للوضع من دون استخدام سلوك المحاولة والخطأ على نحو ظاهر، ولعل المعنى الأكثر شيوعاً لهذا المصطلح في نظرية التعلم هو المعنى القائل: إنه الإدراك المفاجئ للروابط المفيدة بين عناصر في البيئة، والاستبصار بوصفه حلاً لمشكلة ما يتبع عادة عدداً من المحاولات غير الناجحة لإيجاد الحل، ففي المرحلة التالية لتلك المحاولات غير الناجحة تدرك عناصر الموقف في روابط (علاقات) مختلفة، وإذا انطوت إحدى هذه الروابط على حل للمشكلة، فسرعان ما يؤخذ بهذا الحل، ويعود تأكيد أهمية الدور الذي يؤديه الاستبصار في عملية التعلم إلى علماء النفس الشكليين من أتباع الجشتالت Gestalt وتعني الكلمة بالألمانية «الشكل أو الصيغة»، والحق أن الكثير من

المعرفة العلمية حول ظاهرة الاستبصار مستمدة من أعمال عالم النفس الألماني الشكلي (كوهلر Köhler) وبحوثه حول تعلم الحيوان، فقد عمد (كوهلر) في إحدى تجاربه التي أجراها على الشمبانزي الجائع «سلطان» إلى وضع موزة خارج القفص ووضع له داخل القفص عصاتين قصيرتين لا توصل إحداهما إلى الموزة الموجودة خارج القفص، ولكن وصلهما معاً في عصا واحدة يجعل الطول مناسباً لسحب الموزة من خارج القفص إلى داخله، ولقد قام الشمبانزي «سلطان» بتجريب كل من هاتين العصاتين من دون أن يحقق النجاح بل استعمل إحداهما لدفع الأخرى لكي تمس الموز، وفجأة جمع «سلطان» العصاتين معاً لكي تؤلفا عصا واحدة، وجذب بهذه العصا الطويلة الموزة بأتجاهه، ولقد ظهر هذا الحل فجأة حين تكررت المشكلة، إلا أن هذه النتيجة تنطوي على شيء من الغموض، فالكثير من الاستجابات المتعلمة سابقاً، يبدو أنها استخدمت في حل المشكلة فأمكن استخدام المهارات الحركية الضرورية (بإعادة تركيب العصاتين) لحل المشكلة، وتم اختبار الاستبصار في التعلم الإنساني، على غرار ما كان عليه الحال مع «سلطان»، ولكن اقتصر على المواقف والأوضاع التي أمكن فيها استخدام المهارات المتعلمة سابقاً، وبعد إعادة ترتيب خصائص الموقف، وما من شك في أن تأكيد أهمية الدور الذي يؤديه الاستبصار في عملية التعلم كان من العوامل التي أسهمت في التخفيف من غلواء المدرسة السلوكية التي نظرت إلى عملية التعلم برمتها في صيغة «مثير - استجابة» أو «مثير واستجابة وتعزيز»، ويرى علماء نفس التعلم أن التعلم لدى الفقاريات العليا ينطوي في معظمه على الاستجابات المعتادة التي تقوم على المحاولات السابقة كما يقترح السلوكيون وعلى الاستبصار الذي يقوم على فهم الموقف الكلي، كما يقترح الشكليون، إضافة إلى ما سبق يستخدم مصطلح الاستبصار في نظرية الشخصية للدلالة على فهم المرء لأفكاره ومشاعره الخاصة وسلوكه، وفي العلاج النفسي يشير هذا المصطلح إلى معرفة العصابي أو المضطرب نفسياً أو المريض نفسياً، كما يمكن أن يشير إلى اكتشاف المريض للروابط بين سلوكه من جهة وبين الذكريات والمشاعر والدوافع المحبطة من جهة أخرى، ومن هذا المنظور يعد الاستبصار جوهرياً لطرائق معينة في العلاج النفسي وخاصة تلك الطرائق التي تعتمد التحليل

النفسي في العلاج إذ يمثل الوصول إلى فهم جديد للدوافع اللاشعورية وخلفيات الاضطرابات النفسية خطوة مهمة نحو العلاج، ومن هذه الجهة يتيح الاستبصار للمتعالج رؤية مشكلاته الخاصة بصورة أكثر واقعية والتفكير بها بطريقة بناءة مما يتيح في النهاية تعديل السلوك أو تغييره.

نظرية التعلم بالاشتراط الوسيلي Instrumental Conditional Learning Theory

للعالم الأمريكي(ادوارد ثورنديك 1874-1949 (وتسمى نظرية التعلم بالمحاولة والخطأ وفيها يستطيع الفرد أن يتعلم عن طريق المحاولة والخطأ(الصدفة) مما يجعل الفرد يتجه إلى الجانب الذي حدثت فيه الاستجابة الصحيحة و يزيد من احتمال حدوث هذه الاستجابة في المرات التالية مع التقليل من الاستجابات الخاطئة إلى أن يتعلم الفرد الاستجابات الصحيحة فقط والقوانين الأساسية لنظرية المحاولة والخطأ هي:

- **قانون الأثر Law Of Effect** يعتبر أقوى قوانين(ثورنديك) ويعني أن للتعزيز أثر في تقوية أو ضعف الاستجابة.
- **قانون التكرار Law Of Repetition(Frequency)** هو أقدم المفاهيم عن تكوين العادات، وقد استخدم مفهوم التكرار لتفسير التعلم بالمحاولة والخطأ عامة وعند (واطسون) خاصة، حيث يرى أن الكائن الحي عندما يمارس الارتباط الصحيح أكثر من ممارسة الارتباط الخاطئ، يصبح الارتباط الصحيح أقوى.
- **قانون التمرين Law Of Exercise** ومنه قانون الاستعمال Use ويدل على تقوية الروابط نتيجة استعمالها وقانون الإهمال Disuse يدل على ضعف الروابط أو نسيانها نتيجة توقف الممارسة.
- **قانون الاستعداد (التهيؤ) Law Of Readiness** يصف الأسس الفسيولوجية لقانون الأثر وهو يحدد الظروف التي يميل فيها المتعلم إلى الشعور بالرضا أو الضيق، القبول أو الرفض.
- **قانون الانتماء Law Of Belongingness** التعلم يكون أسهل إذا كانت الاستجابة تنتمي إلى الموقف، ويعتمد انتماء الثواب والعقاب على مدى

ملائمته لإرضاء دافع أو حاجة عند المتعلم، وعلى العلاقة المنطقية بين موقف التعلم وموضوع الثواب أو العقاب.

- **قانون الاستقطاب Law Of Polarity** تعني أن الارتباطات تعمل في الاتجاه الذي تكونت فيه أسهل من الاتجاه العكسي، فإذا تعلم فرد قائمة كلمات عربية ومعانيها الانجليزية فإن الاستجابة للكلمات العربية لما يقابلها في اللغة الانجليزية يكون أسهل من الاستجابة العكسية.

اما التطبيقات التربوية لنظرية التعلم الشرطي الوسيلي فتأكد على آنه لا استجابة بدون مثير ومن هنا لابد أن تبدأ العملية التربوية فيما يتعلق بالعلاقة بين المثيرات والاستجابات البسيطة، أي تعلم الجزئيات قبل الكليات، وعن طريق تدعيم هذه الارتباطات بين المثيرات والاستجابات تقوى الرابطة بينهم ويبدأ الإنسان يتعلم، ولا بد أن يصاحب الموقف التعليمي ثواب وعقاب، والاهتمام بالتعزيز الموجب لما له أثر طيب على سير العملية التعليمية، ويجب إثارة النشاط الذاتي في عملية التعلم بالميول والحاجات المميزة للأفراد، لأن مهمة المعلم مساعدة المتعلمين على التعرف على سلوكهم الناجح، اضافة الى عدم جدوى الأساليب التقليدية في عملية التعلم خصوصاً أسلوب المحاضرات القائم على الإلقاء ومن الأهمية تصميم مواقف التعلم المختلفة بشكل يجعلها أقرب إلى مواقف الحياة ذاتها والعمل على تكوين الاستجابات التي تتطلبها هذه المواقف الحياتية، وبذلك تحقق المهارات المطلوبة لنمو الفرد نفسياً وتربوياً، وتحدد الظروف التي تؤدي إلى الرضا أو الضيق عند الطلبة واستخدامهما في التحكم في سلوك الطلبة.

نظرية التعلم الشرطي الإجرائي Operant Conditional Learning Theory

للعالم الأمريكي(سكنر 1904-1990) اذ تشير النظرية الى انه يمكن للفرد أن يميل في المستقبل إلى إعادة أو تكرار نفس السلوك الذي يعقبه تعزيز، أي الراحة النفسية والرضا الذي يعقب الاستجابة الصحيحة. والتعزيز عند(سكنر) يقدم بعد الحصول على الاستجابة على عكس الاشتراط الكلاسيكي، وقوانين التعلم عند (سكنر) هي كالأتي:

-**قانون الانطفاء Law Of Inhibition** يحدث عند تكرار حدوث الاستجابة عدة مرات بدون تقديم تعزيز.

-**قانون التمييز Law Of Discrimination** الفرد يستجيب لمثير واحد ولا تحدث الاستجابة إلا في وجوده.

-**قانون التمايز Law Of Distinction** انتقاء الاستجابة التي تؤدي إلى حصول الفرد على الثواب أو المكافأة أو إشباع الحاجة.

-**الدوافع Motivations** تعتبر آحد الشروط اللازمة لحدوث الاستجابة.

ومن اهم التطبيقات التربوية لنظرية سكنر هو استخدامها في التعليم المبرمج حيث يعد آحد الأساليب الهامة في التعلم الذاتي الذي يعتمد على التعزيز الفوري للاستجابات، وهو يتم إما بواسطة آلات التدريس، أو بواسطة كتاب مبرمج، أو بواسطة الحاسوب. وفي هذه الأحوال يعرض على الطالب في كل مرة جملة واحدة غير كاملة تسمى إطاراً، وعليه آن يقرأها ثم يقوم بتكملتها ثم يقارن بين إجابته والإجابة الصحيحة التي لا تكون بالطبع متاحة أثناء الإجابة، و يؤكد (سكنر) على التسلسل والتشكيل. وهما مفهومان لهما أهمية تربوية، فالتسلسل يشير إلى الطريقة الجزئية في التدريب في مقارنة بينها وبين الطريقة الكلية. أما مفهوم التشكيل فيتمثل فيما يبذله المعلم من جهد لتعزيز كل استجابة تقترب من مستوى الإتقان كما يحدده الهدف التربوي- التعليمي. فمثلاً يمكن تعزيز سلوك الطالب الذي لا يقرأ، عند مجرد النظر إلى الكتاب. وبعد ذلك على التقاط أحد الكتب من على الرف، ثم على فتحه ثم على قراءته. ثم على فهم ما يقرأ.

الفلسفة التجريبية أو الإمبريقية Experimental phylosophy

توجه فلسفي يؤمن أن كامل المعرفة الإنسانية تأتي بشكل رئيسي عن طريق الحواس والخبرة، وتنكر التجريبية وجود أية أفكار فطرية عند الإنسان أو أي معرفة سابقة للخبرة العملية والنظرية فهي المفاهيم التي يتوصل إليها الباحث بناءاً على ملاحظته لتجربة أو مجموعة تجارب أو حدث أو مجموعة أحداث وعلى الرغم من اختلاف الباحثين في دراسة الاعلام والاتصال لمفهوم

النظرية لكنها في معظمها تتفق على أن الهدف منها هو الوصول إلى استنتاجات علمية تصف علاقات وظيفية بين متغيرات يتم قياسها أو استقرائها ويسبق ذلك فروض علمية يضعها الباحث لمعرفة العلاقة بين تلك المتغيرات بهدف الوصف أو التنبأ أو التحكم في الظاهرة المدروسة، أما مصطلح امبيريقية فيعبر عن الخبرة، والخبرة مصدرها الحواس وبالتالي فإن المعرفة الإنسانية تستمد شرعيتها من مرورها بهذه الحواس حتى تصبح بذلك قابلة للتحقق من صحتها، ومفهوم الامبريقية يدل عن كل ما يتعلق بدراسة المجتمع الإنساني بالاحتكام إلى الواقع المحسوس سواء في اختيار المشكلة وجمع الحقائق أو تصنيف البيانات وتحليلها وقد بدأت الدراسات التجريبية الخاصة بآثار وسائل الاتصال الجماهيرية خلال القرن 20م مع الدرسات التي أجراها بالخصوص (باين فاند) وهو عبارة عن برنامج شامل يستهدف التعرف على آثار الأفلام السينمائية على الأطفال والتي انتشرت وازداد الإقبال عليها خاصة في أعقاب الحرب العالمية الأولى إذ أصبحت الأفلام السينمائية الوسيلة الترفيهية المفضلة لأغلبية أفراد المجتمع وكانت الملايين من الأسر الأميركية في أواسط العشرينات تشاهد هذه الأفلام كل أسبوع وكان هناك نحو 45 مليون طفل أقل من 14 سنة من مجموع الجمهور وهو ما جعل الآباء يهتمون اهتماماً كبيراً بالآثار الضارة الكامنة في مشاهدة هذه الأفلام، ما يجب التنبيه إليه هو أن تقسيم مناهج البحث في تأثير وسائل الإعلام على الجمهور هو تقسيم مصطنع لأن كل المناهج تتداخل فيما بينها عندما نتكلم عن البحث في موضوع التأثير فهذا المصطلح في غالب الأحيان يرمز فقط إلى المقاربة التجريبية الإمبريقية الأمريكية ولأن كل هذه الطرق تعتني بتأثير وسائل الإعلام فيمكن أن تجمع تحت عنوان " البحث في آثار وسائل الإعلام "، فالإنسان من طبيعته أن يقسم ويصنف الأشياء حتى يتسنى له استيعاب المعلومات، فالمنهج التجريبي يتصف بحساب أعضاء الجمهور وتصنيفهم ثم محاولة قياس الآثار المباشرة للاتصال على الجمهور وهذا المنهج ظهر في أقسام الاعلام بالجامعات يمول من طرف الأحزاب السياسية فهؤلاء الممولين يطلبون من الجامعات دراسة اشكاليات محددة ثم انتشر هذا النوع من البحوث في بريطانيا ودول أوروبا الأخرى علماً بأنه تقليد أمريكي بحت.

المسرح الحديث أو مسرح البيضاء Modern Theatre

سؤال ظل يدور في فلك الوسط المسرحي ربما أكثر من الوقت الذي ينبغي له، والمشكلة مع هذا السؤال لم تكن يوماً في تعذر الإجابة، إذ إن تعدد الإجابات كان هو المعضلة التي جعلت السؤال دائراً بلا قرار نهائي، وقد حاولنا قدر الإمكان أن نجد إجابةً شافية لهذا السؤال لنضع حداً للكثير من الأدعياء الذين استغلوا غياب التوثيق ليفرضوا أسماءهم على لائحة التأسيس لهذا المسرح الذي يحتل بلا شك مكانة رفيعة على ركح المسرح في ليبيا منذ بداياته الأولى ويفخر ونحن معه بالكثير من الإنجازات والجوائز والعروض على مستوى الوطن العربي، هذه قراءة سريعة لكنها موثقة ولا تفتقر إلى المصداقية والصدق، لهذا نضعها أمام المهتمين بالحركة المسرحية لعلها تفي بحاجة جانب من جوانب الحركة المسرحية في بلادنا وتفيد من يهتم بالكتابة عن تاريخ المسرح الليبي بتجرد وموضوعية، فكيف كانت البدايات؟ تركزت إرهاصات التأسيس للمسرح في مدينة البيضاء في بعض الأندية والمدارس، ونظراً لأنها لم تكن محاولات جادة، سوف ندخل في الانطلاقة الفعلية للحركة المسرحية داخل المسارح، فالبداية كانت عقب سنة 1973، فقد انفصل مجموعة من الشباب عن مسرح (علي الشعالية)، الذي كان قد تأسس من أعضاء فرقة الفنون الشعبية والمسرح، وقد أطلق هؤلاء على مسرحهم اسم (مسرح البيضاء الاستعراضي)، حيث قدمت الفرقة أول أعمالها 1976، و هو مسرحية (مذبحة الحرية)، ومسرحية المرابط، ثم قدمت الفرقة مسرحية (العذاب كلام الناس)، و في عام 1977، قدم المسرح عملاً اجتماعياً وهو (دباير سدّينا)، وفي نفس العام قدم المسرح عملاً آخر وهو (الندم)، وهذه الأعمال كلها قدمها عدد من الفنانين، نستطيع أن نصنفهم بأنهم الجيل الأول للمسرح، وكانت هذه الفترة من المسرح تحت إدارة قوية وهذه الإدارة كانت مسندة من الإدارة السابقة المشتركة للفنون الشعبية والمسرح.

الكوزمولوجيا Cosmology

تختص بدراسة المبادئ الأولى التي اعتمدها (أرسطو) كأساس لكل الاستفهامات والتساؤلات حول الكون، كما تتعامل مع العالم بصورة كلية وتدرس "الظواهر" و"الفراغ" و"الزمن"، وظهرت هذه الرؤية عبر التاريخ في الأساطير والأديان وفيما وراء العلوم الفيزيقية، واستخدمت المناهج الفلسفية للوصول إلى تصور لطبيعة الكون من خلال دراسة بعض الأطروحات كالسببية، الجوهر، الأنواع والعناصر، المادة، اذ يقول (كارل ساجان) مؤلف كتاب الكون: "إن الكون هو كل ما هو موجود وما وجد وما سيوجد، وأن أبسط تأمل في الكون يحرك مشاعرنا ويخفت بداخلنا الصوت ويسيطر علينا إحساس بالدوار كما لو نتذكر أشياء بعيدة أو نسقط من ارتفاع ما، فنحن نعلم أننا نقترب من أعظم الأسرار"، ويطرح مجتمع كل حضارة سؤالاً هو: من أين البداية ؟ وهو النواة التي يدور حولها محور علم الكونيات Cosmology وهو امتداد لسؤال أقدم وأهم هو عن أصل الذات Ego أو من أين أتيت ؟ وهو ما سبب الاضطراب أمام عقلية الجنس البشري منذ الأزل، وقد قدم مجتمع كل حضارة تفسيره عن أصل الكون وخلق العالم. سميت هذه التفسيرات بنظريات الخلق Theories of Creation، منها من ذهب بأن منظومة الخلق (الكون، الأرض، الحياة، الإنسان) حدثت بفعل تدخل علوي، أو بفعل خلق مباشر من العدم Ex-nihilo، أو كما تطرح الرؤى الإغريقية إنها انبثاق لهذا النظام من فوضى Choas بينما تتفق جميع الأديان السماوية على معتقد مشترك يفيد بأن هذه المنظومة نشأت نتيجة تدخل وإبداع إلهي علوي من قبل ذات فوق طبيعية تدعى يهوه أو إلوهيم أو الرب أو الله، والمؤمنون بهذه النظرية من معتنقي الأديان السماوية لا يجدون تعارضاً بينها وبين الحقائق العلمية، حيث تتباين هذه النظرية الدينية مع نظرة أخرى تفسر الأمور والظواهر في سياق العلم تدعى (تحكم الطبيعة) حيث تنظر للأمور في إطار مادي إلحادي دون أي اعتبار لوجود ديني أو روحاني، تعد أشهر نماذج نظريات ورؤى الخلق والتكوين هي: الخلق بواسطة كائن علوي أو من خلال الانبثاق من الأرض أو بواسطة والدي العالم أو من البيضة الكونية أو من العدم أو بواسطة غواصي الأرض أو نتيجة حرب الآلهة.

اللاهوت الطبيعي Nature Theology

ويختص بدراسة الإله وجوده وطبيعته، ويحتوي كذلك على العديد من الموضوعات المتضمنة لطبيعة الدين، وتصورات نشأة الكون، ووجود المقدس، والأسئلة الخاصة بالخلق، والروحانيات، وكل ما يخص الكيان الإنساني بوجه عام، اذ حاول الكثير من الفلاسفة واللاهوتيين إثبات وجود الله. حيث يرجعون ذلك إلى ضرورة وجود محرك أول، أو يمكن أن نقول أن العالم في مجموعه يبدو كحادث (لا يملك في ذاته سبب وجوده) ونلخص من ذلك إلى وجود كائن كامل يكون "علة ذاته"، ويمكن أيضاً أن نشير إلى وجود انسجام في الكون لا يمكن أن يفسر إلا بفعل خالق أو منظم عاقل للكون، اذ إن مفهوم الإله لا يرتبط بمفهوم كائن علوي بقدر ما يرتبط بمفهوم نظام أعلى للأشياء يتحكم بالعالم الذي نعرفه، ومن هنا يمكن القول بوجود ثلاث رؤى أساسية هي كالتالي: إما القول بعدم وجود هذا النظام أو القول بوجوده أو القول بأنه آخذٌ في التحقق والحدوث، ويسمى الموقف الأول بالإلحاد Atheism أما الثاني فيتجلى بوجهين، فيعتبر النظام المفترض كنظام خاص بالطبيعة (الأحادية Pantheism) أو كنظام خارج عنها، وأما الثالث فيقبل تركيبة معينة من الجواهر، وقد اختلفت الأفكار والتصورات حول معنى الإله أو المطلق عبر العصور، أدى ذلك إلى ظهور نظم عقائدية مختلفة ومتنوعة سادت بين أمم وحضارات العالم منذ قديم الأزل إلى الآن، وتنوعت هذه النظم العقائدية ما بين الأديان والأساطير، التي تحولت إلى عقائد آمن بها البشر وصدقوها ووثقوا فيها ثقة مطلقة وبما تحتويه من مبادئ وتعاليم، كما آخذوا منها تصوراتهم للكون ولعلة الخلق ولأسباب الوجود ولطبيعة الإله، وقد شكلت هذه التصورات تمثلهم للأشياء، كما كانت هي الجوهر الأساسي لأفكارهم ويقينياتهم.

التعلم Learning

عملية افتراضية Hypothetical Process يمكن الاستدلال عليها من خلال قياس تغير السلوك الناتج عن الممارسة المعززة بعد المرور بالخبر، ويعرف (أثر جيتس) وآخرون التعلم بأنه " تعديل السلوك عن طريق الخبرة والمران " كما يعرفه

(جيتس) في موضوع آخر بأنه " تغير في السلوك له صفة الاستمرار، وصفة بذل الجهد المتكرر حتى يصل الفرد إلى استجابة ترضي دوافعه وتحقق غاياته " وهذا يتفق مع تعريف رمزية الغريب للتعلم " تعديل في السلوك يساعد المتعلم على حل المشكلات التي تصادفه وتحقيق مزيد من التكيف مع بيئته "، و يعرف (ماك كونل) التعلم بأنه "التغير المطرد في السلوك الذي يرتبط بالمواقف المتغيرة التي يوجد فيها الفرد، وبمحاولات الفرد المستمرة للاستجابة لها بنجاح " وهذا يعني آن التعلم هو نتاج التفاعل بين المتعلم والموقف التعليمي، كما يعني أن الهدف من عملية التعلم هو مزيد من التوافق بين الفرد و بيئته، فهناك عدت خصائص لعملية التعلم ومنها: التعلم تكوين فرضي فالتعلم عملية عقلية معقدة تنطوي على عديد من العمليات العقلية مثل: الانتباه والادراك والتفكير والتذكر، وفهم الأفكار والعلاقات، وهذه العمليات تتم داخل الفرد لذلك فأن التعلم يعتبر تكوين فرضي نستدل على حدوثه من خلال الآثار و النتائج المترتبة عليه، والتي تتمثل في تغيير تعديل السلوك، والتعلم تغير تقدمي يتضمن مفهوم التعلم صفة التقدم أو التحسن او الزيادة في المعرفة والخبرة التي جاءت نتيجة التعلم، فالاستجابات التي يؤديها الفرد في المراحل الأولى من تعلمه تكون عادة استطلاعية عشوائية وغير متميزة، ولكن بالممارسة المستمرة تقل الأخطاء ويزد الربط و التنظيم و التنسيق وتحل الثقة محل الشك والتخطيط محل العشوائية..

ومن بين اتجاهات تفسير التعلم:

- **الاتجاه السلوكي** Behavioral Approach

وهو اتجاه الارتباط بين المثير والاستجابة، مثال: توقف سائق سيارة (استجابة) Response عند رؤية الإشارة الحمراء (مثيرStimulus (التعلم هنا يكمن في تعلم الارتباط بين المثير والاستجابة.

- **الاتجاه المعرفي** Cognitive Approach

وهو اتجاه الارتباط بين المثيرات، مثال: توقف سائق السيارة عند رؤية الإشارة الحمراء، التعلم هنا يكمن في تعلم المعرفة، حيث أن وقوف السائق جاء نتيجة لمعرفة معنى الإشارة الحمراء، الذي يجعله يتعلم توقع وقوع حادثة أو متابعة

رجل الشرطة في حالة عدم الاستجابة بالوقوف، وبالتالي يستفيد من هذه المعرفة في تقرير ما يفعل وتعتمد فكرة هذا الاتجاه على أن الكل لا يساوي مجموع أجزائه، وأن الحقيقة الأساسية في المدرك الحسي ليست في العناصر أو الأجزاء التي يتكون منها هذا المدرك، وإنما في الشكل أو البناء العام أو الصيغة الكلية، وأن الخبرة التي يكتسبها المتعلم تكون في صورة مركبة، فلا داعي لتحليلها ثم البحث عما يربطها، ويؤكد هذا الاتجاه على أن التعلم الإنساني لا يمكن تفسيره تفسيراً دقيقاً في ضوء الارتباطات الشرطية، فيتكون لدى المتعلم ما يسمى بالبناء المعرفي، والتعلم المعرفي هو التعلم الذي يتضمن استثارة الفهم والاستبصار وتكوين تصورات ذهنية في الموضوعات المتعلمة، ومن النظريات التي تفسر عملية التعلم في المجال السلوكي هي: نظرية الارتباط الشرطي الكلاسيكي (الإستجابي)، نظرية التعلم بالاشتراط الوسيلي، ونظرية التعلم الشرطي لإجرائي، اما في الاتجاه المعرفي فالنظريات التي تفسر التعلم هي: نظرية التعلم الاستبصار (الجشطالتGestalt)، ونظرية التعلم الاجتماعي(التعلم بالملاحظة)، ومن شروط التعلم: الدوافع فالدافع هو: عملية داخلية توجه نشاط الفرد نحو هدف في بيئته ويمكن تقسيم الدوافع إلى:

أ/ دوافع آولية (فطرية): وهي ترتبط بالتكوين الفسيولوجي للكائن الحي مثل: الأمومة، العطش والجوع والجنس.

ب/ دوافع ثانوية: ويؤثر التعلم في تكوينها بشكل كبير ومنها: الميول، والرغبات، والاتجاهات، والحاجة للرضا من قبل الآخرين (القبول الاجتماعي) والطموح، والإنجاز، والثواب والعقاب.

من شروط التعلم ايضاً: الخبرة وهناك فرق كبير بين الخبرة والتدريب فالخبرة هي: مجرد احتكاك الفرد مع الأشخاص والأشياء الموجودة في البيئة المحيطة به وتشمل أنواع العلاقات المختلفة بين الفرد وبيئته من أفعال وأقوال وأفكار وانفعالات وعلاقات اجتماعية...الخ، حيث يستجيب الفرد لعناصر هذا التفاعل، والخبرة ذات القيمة التربوية هي تلك الخبرة التي تكسب صاحبها أو تعلمه كيف يتكيف للوسط المحيط به تكيفاً سليماً يجنبه اعتلال الصحة النفسية والجسمانية والتي تساعد على تكامل شخصية وأن تجعل منه شخصاً

سعيداً منتجاً محباً للمجتمع الذي يعيش فيه، اما التدريب فهو الحصول على الخبرة بشكل منظم ومباشر بشكل رسمي مثل: التعلم في المدرسة أو بشكل غير رسمي كأن يدرّب شخصاً آخر على قيادة السيارة.

النضج Maturity:

للنضج أثره على الاستعداد للتعلم وهو يتفاعل مع الخبرة تفاعلاً يجعل من الصعب على المعلم أن يفرق تفريقاً دقيقاً بين ما يعزى من سلوك الفرد إلى التعلم وما يعزى إلى النضج ويمكن نظرياً على الأقل التفرقة بين النضج والتعلم في النواحي الآتية:

أ/ إن النضج عملية نمو داخلي متتابع يتناول جميع نواحي الكائن الحي ويحدث بطريقة لا شعورية إذ يستمر النضج حتى في وقت النوم بينما عملية التعلم عملية إرادية في الغالب.

ب/ التعلم يؤدي إلى ظهور أنماط خاصة من السلوك المكتسب يميز المتعلم من غير المتعلم والمجرب من عديم الخبرة بينما تبدو مظاهر النضج عند جميع أفراد الجنس.

جـ/ يرجع النضج إلى عوامل الوراثة بينما ترجع الخبرة إلى البيئة التي يعيش فيها الفرد.

والعلاقة بين النضج والتعلم يمكن توضيحها في تجربة تعتبر من أشهر التجارب في هذا المجال اذ قام كل من (تومس وجيزيل) بتجربة صعود الدرج لطفلتين توأمتين حيث بدء المختبران في تمرين إحداهما ولتكن أ/ على صعود الدرج عندما بلغت الأسبوع السادس والأربعين واستمر هذا التمرين لمدة 6 أسابيع وبواقع عشر دقائق يومياً، بينما بدء في تمرين التوأم الآخر ولتكن ب/ بلغت ثلاثة وخمسين أسبوع ولمدة أسبوعين فقط قد لوحظ أن التوأم أ/ في بداية التمرين تسلقت السلم ثلاث مرات خلال الدقائق العشر، بينما كانت التوأم ب/ تتسلقه عشر مرات في مدة التمرين الأول، كذلك دلت النتائج على أن التوأم أ/كانت في عمر 52 أسبوع وبعد تمرين استمر 6 أسابيع تسلقت السلم في 26 ثانية، بينما التوأم ب/ تتسلقه في 53 أسبوع وبدون أي تمرين في 45 ثانية وبعد التمرين في

الثوان، وكانت طريقة تسلم التوأم ب/ أفضل بمراحل من التوأم أ/، ويعلل (جبريل وتومس) ذلك بأن عامل النضج مسئول عن هذه النتيجة حيث بدأت التوأم ب/ التمرين في وقت كانت أكثر نضجاً وأكثر استعداداً للقيام بمثل هذه الحركات، نستخلص من هذه الدراسة ما يلي:

1) لعامل النضج أهمية كبرى في تحديد أنماط سلوك الطفل.

2) ليس هناك أدلة قاطعة على أن التمرين قبل النضج يعجل في سرعة ظهور أنماط السلوك المختلفة ما دام الطفل لم يصل إلى مرحلة النضج التي تساعده على ذلك.

3) أن التربية لا يمكن أن تتخطى الحدود التي تضعها الوراثة وبالعكس تستطيع الوراثة أن تتحكم في نتائج التربية وهدفها.

مسرح القسوة Theatre de lacruaute

تعرف القسوة على انها "مؤشرات روحية، لها معان محددة تصب المتلقي بالايماء، ولكن في قسوة يستحيل التعبير عنها في لغة منطقية قابلة للمناقشة". كما يريد للمسرح "ان يخترق الحياة من وجهة نظر جديدة كل الجدة: خسوف الانسان.. تصوير النهاية السوداء التي آلت اليها حال المجتمع الانساني.. كذلك يجب ان لا يعكس الحقيقة على المجتمع، كما لو انه يريد نفسه في المرآة حسب نظرية الاخلاقيين. ولا يجوز ايضاً ان يدخل للمجتمع مدخلاً اخلاقياً او سياسياً فالمسرح يجب ان يتحول الى نار محرقة (طاعون بين البشر)، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب ان تتوصل الى تقويم جهاز الاحساس عند المتلقين، كما لو ان قوة عليا تسيطر على صالة المسرح، الى درجة تفقد الانسان المتلقي وقتياً سيطرته العقلانية، وتجعله يعيش حالة ثورية هدامة على الذكاء الانساني"، وبهذا نتلمس بأن المخرج يريد تحول الحياة الواقعية الانسانية الى حياة سرية ميتافيزيقية روحية بدائية، ويعد (انتو نين ارتو) صاحب هذا النوع من الاتجاهات، كما يعد (ارتو) واحداً من المخرجين المسرحيين الذين دعوا ضمن دعواهم الى مسرح يبتعد عن الزيف والنمطية السائدة انذاك، اذ اراد لمسرحه ان يكون اشبه بمحرقة، والقسوة لا يقصد بها ذلك النوع من القسوة (السادية) وانما

القسوة التي تصدق بين الناس جميعاً بحكم خلوها من الدوافع الشخصية ومن التعقل، وهذا الاتجاه يتحقق به الهجوم العنيف على ما هو شائع ومألوف، والممثل بالقسوة والأحوال القاسية التي يعيشها الإنسان هو اتجاه يتضمن قدراً هائلاً من الصلابة يفوق صلابة الحياة نفسها، كما يتضمن هذا الأتجاه فكرة أن الكلام وسيلة من وسائل الاتصال لان الكلام يعد من أدوات التعبير المسرحي حسب رأيه، ومن ثم فأنه لا مكان له في المسرح، ولقد دعى (ارتو) الى وظيفة جديدة للمسرح، فقد عد الوظيفة الرئيسة لمسرحه "هي طرد الأوهام والخيالات"، واعتبار المسرح وظيفة نفسية وأخلاقية ثانوية، والاعتقاد بأن الأحلام نفسها ليست سوى وظيفة تعويضية فقط، فيجب التقليل من التأثير الشاعري العميق للأحلام والمسرح الى حد سواء، لذلك فأن استخدام أسلوب (الحلم) امر أساسي في دراما (ارتو) فقد مكنه هذا الأسلوب من استخدام الحوار في اطار مسرحي بحت بعيداً عن مقتضيات الأسلوب الأدبي، ومكنه أيضاً من أن يعلل استخدامه للرموز الهيروغليفية وسيلة لنقل أفكار معينة عن طريق الاتصال البصري، فضلاً عن ذلك بأستخدام هذا الأسلوب استطاع أن يقدم الأشباح والدمى وغيرها، ومن اجل ذلك كان مسرح (ارتو) يدعو الى الأسطورة والسحر والميتافيزيقية، ونفهم من ذلك أن هذا المسرح الذي يدعو اليه (ارتو) مسرح يروي أحداثاً غير اعتيادية، مسرح يدعو الى اللاشعور الداخلي من اجل أيقاظ الجمهور، اذ تعامل (ارتو) مع النص المسرحي في ثلاث مراحل مختلفة:

- المرحلة الأولى: وضع النص في مكانه عالية، فأحتفظ بمقام النص وجعله في الصدارة، وهذا يعني الخضوع للمؤلف، والخضوع للنص في العرض المسرحي.
- المرحلة الثانية: كف عن الدفاع عن فكرة عدم المساس بالنص، ونفى حرفية النص لصالح روح النص، واشار الى حرية المخرج، حرية العقل المطلق، واستبدلت بسيادة النص، شيئاً فشيئاً، من الإخراج، لان النص يعنى بتجسيد الصراعات القديمة.

- المرحلة الثالثة: استبعاد النص، والتعويض عنه بالصراخ والالتواءات، يفعل بالنص ما يحلو له، وهذه المرحلة أذل فيها النص، وشوهه، وافقده صفاته الرئيسة تدريجياً.

اذ يعد الممثل عنصراً له "أهمية بالغة، ما دام نجاح العرض متوقفاً على ادائه، وعنصراً سلبياً، ما دامت كل مبادراته الشخصية مرفوضة له رفضاً باتاً"، سواء كان ذلك بالحوار، او عن طريق التمثيل الصامت لنقل الأفكار التي يريدها المخرج عبر الخيالات والأوهام، اذ أراد من الجمهور ان يكون تواقاً للغموض، ومتنبأ بظهوره، فالمتلقي يجلس في مسرح القسوة في الوسط، في حين يحيط العرض به، فضلاً عن ان الجمهور يجب أن يعي الأفكار الجليلة والمقصودة المتعلقة بالقسوة، من خلال لغة يفهمها عن طريق نظره جمالية لـ(ارتو)، فالمسرحية على وفق رأي(ارتو) لا بد ان تتغير شكلاً ولغة حتى تتضح للجمهور، لذلك عمد مسرح (ارتو) الى إشراك المتلقي في العمل المسرحي اشتراكاً فعلياً كاملاً، كما دعا (ارتو) الى فضاء مسرحي جديد يقوم على نبذ خشبة المسرح والصالة معاً، واستبدلهما بمكان واحد، بلا حواجز من أي نوع، ليصبح المسرح الأحداث نفسها، ويعيد الاتصال المباشر بين المتلقي والعرض، والممثل والمتلقي، نظراً لان المتلقي الذي وضع وسط الأحداث، محاط ومتأثر بها، والديكور لا وجود له بالمعنى العادي، بل هنالك شخصيات هيروغلوفية، أزياء شعائرية، ومانيكينات طولها عشرة امتار واقنعة ضخمة وآلات موسيقية في حجم الانسان، وأشياء مجهولة الشكل والغاية، واستطاع (ارتو) من خلال بحثه الدائب عن انماط وطرق جديدة للاضاءة الاعتماد على نشر آثار الذبذبات الضوئية على شكل موجات، او طبقات، او قصف بالسهام النارية، ولكي توجد أنواعاً خاصة من الألوان، علينا أن ندخل في الضوء ثانية، عناصر الدقة، والكثافة، والسمك... الخ، لتوجد الحر، والبرد، والغضب، والخوف وغيرها، فضلاً عن ذلك فقد دعا الى الابتعاد عن الزي المسرحي الحديث قدراً من الإمكان لا حياءاً بالقديم، بل لان بعض أنواع الأزياء ذات غاية شعائرية ترجع الى آلاف السنين، وان كانت قد قدمت في لحظة لا تزال تحتفظ بجمال مظهرها لدلالتها، ولقربها من التقاليد التي أوجدتها، فمسرح القسوة ليس مجرد تمثيل و تقليد بل هو عودة إلى الجذور

الاحتفالية الفطرية و الطقوس البدائية و السحرية، بهدف تحرير الإنسان من غرائزه السلبية المتأصلة فيه، ومن مشاعره العدوانية الكامنة والمختفية في وعيه الباطني على مستوى اللاشعور الجمعي، حيث يسعى (جانتي) لتحريض و نبش هذا اللاشعور و هو في ذلك يلتقي مع(ارتو) الذي شبهه المسرح بالطاعون مستنداً في شرح فكرته عن صيغة المسرح الذي يدعو إليه، إلى ما حصل أثناء الوباء الذي اجتاح مدينة مرسيليا في فرنسا عام 1730م وأدى إلى نسف النظام والمجتمع والجسد، فكان نوعاً من التطهير، بمعنى أن الطاعون نسف بنية الماضي كلية وخلق شيئاً جديداً.

مسرح العبث Theatre de labsurde

يتميز مسرح العبث بأنه نتاج ظروف سياسية وعالمية كبرى أدت بالفلاسفة المحدثين إلى التفكير في الثوابت، والعبثيون هم مجموعة من الأدباء الشباب الذين تأثروا بنتائج الحروب العالمية فرؤوا أن جميع النتائج التي نجمت عن تلك الحروب هي سلبية لأنها خلقت نفسية سيطر عليها انعدام الثقة في الآخرين فكان انعزال الإنسان الأوروبي وفرديته، هذا ناهيكم عن الويلات والدمار المادي الذي طال أوروبا كلها، وقد كان أول ظهور لهذه المجموعة في فرنسا في الثلاثينات من القرن العشرين وحينها قدموا نمطاً جديداً من الدراما المتمردة على الواقع، فجددوا في شكل المسرحية ومضمونها، اذ بدأ مسرح العبث ظهوره في أوائل الخمسينات من القرن العشرين. وبالذات في العام1953 عندما طلع علينا الفرنسي الموطن والإيرلندي الأصل (صاموئيل بيكيت 1906-1989) بمسرحية سماها (Waiting for Godot في انتظار غودو) اتسمت بغموض الفكرة وعدم وجود عقده تقليدية، وانعدام الحل لما عرضته المسرحية، فكانت رمزية مبهمة للغاية ولوحظ قلة عدد المسرحيين الذين مثلوها وكان الزمان والمكان محدودين تقريباً وتركت المسرحية سؤالاً طال البحث عنه لدى رواد النقاد، اذ توفي (صامئيل بيكيت) عام 1989م تاركاً وراءه الكثير من الحديث والجدل عن (غودو)، من هو؟ هل سيصل؟ متى سيصل؟ ماذا سيفعل أو يقدم؟ وحتى هذه اللحظة فإن الجدل السائد بين النقاد هو أن (غودو) لن يصل، وقد ترك (صاموئيل بيكيت)

خلفه ظاهرة أدبية وفنية مهمة ومؤثرة ومثيرة للجدل اسمها العبث أو اللامعقول، فهو رائد هذه الجماعة التي ثارت على كل ما هو مألوف سائرة في طريق العبث دون اهتمام بعامل الزمن ولم يكن العبثيون في واقع أمرهم مدرسة أو جماعة وإنما مجموعة من المفكرين والكتاب غلبت على مشاعرهم وأحاسيسهم صفات تشابهت وظهرت في كل كتاباتهم الأدبية خاصة في المسرحية منها. ولقد جاء تمرد العبثيين على المدرسة التقليدية العريقة التي أرسى قواعدها (أرسطو) حينما وضع أسس النقد الأدبي للمسرحية الجيدة وحدد عناصر نجاحها في ثلاثة هي: الزمان والمكان والحدث، والعبثيون بدورهم ضربوا عرض الحائط بـ(أرسطو) وكتاباته ومنهجه وكل تاريخ المسرح، فتنكروا للعناصر الثلاثة المذكورة وقرروا أن تكون كتاباتهم في مكان محدود جداً كشجرة (مسرحية في انتظار غودو) أو كغرفة (مسرحية الغرفة) أو كرسي (كمسرحية الكراسي)، وجعلوا عنصر الزمن غير ذي أهمية تذكر أما العقدة أو الحدث فلم يجعلوا لها وجوداً في مسرحياتهم، وإضافة إلى ذلك فقد عادوا بالمسرحية للفصل الواحد والعدد المحدود من الشخصيات، وأهم ما في مسرح العبث بعيداً عن الزمان والمكان والحبكة هو الحوار لكن ذلك الحوار كان غامضاً مبهماً مبتوراً تعوزه الموضوعية والترابط والتجانس. وكل شخوص المسرحية تتحدث دون أن يتمكن أحد منهم من فهم الآخر! ولا من توصيل رسالته للآخر، والحوار دائماً مبتور ولا تستطيع الشخصيات توصيل رسائلها، وقد بالغ كتاب العبث فجعلوا بعض الشخصيات تتكلم ربما كلمة أو كلمتين عند نهاية المسرحية تلخص السخط العام والغضب الشديد، ثم يصل بنا (هارولد بنتر) إلى ما هو أصعب من ذلك فنراه يقدم لنا شخصية الأخرس كشخصية رئيسية في مسرحية هملت اسمه (النادل الأخرس)، اذ تعتبر حركة العبث أو اللامعقول والتي سميت بأكثر من مسمى مثل الكوميديا المظلمة وكوميديا المخاطر ومسرح اللاتوصيل امتداداً لحركات أدبية مختلفة ظهرت لفترات قصيرة في بدايات القرن العشرين زمنها على سبيل المثال السريالية، وهي حركة أدبية فنية عبرت بقوة عن غضب الشباب من التقاليد السائدة في تلك الفترة، ثم حركة الشباب الغاضب وهي أيضاً حركة فنية أدبية يدل اسمها على الكثير من طريقة تفكير أصحابها بل ومن أشهر

مســرحياتهم (أنظـر خلفـك في غضـب) تعـبيراً عـن غضـبهم مـن الحـروب العالميـة ونتائجها غير الإنسـانية، ولقـد ازدهـرت هـذه الحركـات الـتي عـبرت عـن مفـاهيم ثائرة على القيم الفنية والأدبيـة في القـرن العشـرين، وكـان ظهورهـا واضـحاً جليـاً بعد الحروب العالمية في محاوله للتعبير الصارخ عن التمرد الاجتماعي على الحروب الدامية وما فيها من مصائب وما تبعها مـن ويـلات وأهـوال، ومـا خلفتـه مـن القتلـى والجرحى والدمار، ويمكـن القول بأن ازدهار العبثيون يرجـع الى الخمسـينات مـن القرن العشرين وبدت مسرحياتهم للقاريء العادي وكأنها بلا خطة، وبلا هـدف، كما أن نهاياتها غير واضحة المعـالم وغير محددة وتعطـي انطباعـاً أو شـعوراً بـأن مصير الإنسانية غير معروف، ولا هـدف لـه، وتجـدر الإشـارة إلى أن رائـد العبثـيين (صـامؤيل بيكيـت) حـاز علـى جـائزة نوبـل لـلآداب لمـا قدمـه مـن جديـد في عـالم الأدب، ومن أبرز كتاب العبث (يوجين يونيسـكو) البلغاري الـذي مثـل (بيكيـت) كتب بالفرنسية، و(آرثر أداموف) الروسـي، و(جـان جينيـه) الفرنسـي ثـم (هـارولـد بنتر) الإنجليزي ثم هناك زميـل ثـان تمثـل في (سمبسـون) الإنجليـزي و(ادوارد البـي) الأمريكي و(توم ستوبارد) الإنجليزي وهـم أصـحاب الأفكـار الـتي تقـرر الشـكل والمحتوى في المسرحية، ومن أهم السـمات العامـة لمسـرح العبـث قلـة عـدد شـخوص المسـرحية الـتي غالبـاً مـا تـدور أحـداثها في مكـان ضـيق أو محـدود جـداً كغرفـة مثلاً، وعلى سبيل المثال نـرى كـل مسـرحيات (هـارولـد بـنتر) تـدور أحـداثها داخـل غرفـة، والغرفـة عـادة مظلمـة موحشـة أو بـاردة ورطبـة، لا يشـعر مـن يعـيش فيهـا براحة ولا بأستقرار ولا بأمان على الإطلاق ويظل قلقاً دوماً في الغرفة وفيها يخـاف من بداخلها من كل شيء خارج فهي مصدر قلق لعـدم ملاءمتهـا وفي الوقـت نفسـه ملجأ حماية من مخاطر خارجية محدقة دوماً، ودور المرآة في مسرح العبـث يكـون دوماً أقل أهمية من دور الرجل وتكون المرأة أكثر كآبة من الرجل لما تعانيـه مـن اضطهاد اجتماعي واضح كما ونـرى الغرفـة في مسـرحيات (يوجين يونسـكو) إن كان لها مفهوم آخر فهي تبعث على الاطمئنـان النسـبي لأنهـا ملجـأ ضـد الأخطـار الخارجيـة ووسـيلة حمايـة لشخصـيات المسـرحية، والضـوء الخافـت أو العتمـة والرطوبة العالية من سمات المكان في المسرح العبثي، كما أن اللغـة فيهـا تكـرار في الموقف الواحـد وهـذا التراكـم الكمـي مـن الأسـباب يعطـي مـدلولات واضـحة

للخوف وعدم الطمأنينة والقلق الدائم. تلك العناصر التي تؤدي إلى غياب التفريق بين الوهم والحقيقة، وتؤدي أيضاً إلى عدم ثقة الشخصيات في المسرحية ببعضها البعض كما أنها تبين بما لا يدع مجالاً للشك غياب الحلول الفعلية لمشاكل كثيرة، وعدم القدرة على مواجهة الأمر الواقع مع حيرة مستمرة وقلق متواصل وخوف متجدد من ماهية المستقبل وكيف سيكون، ويعتبر مسرح العبث مهماً للغاية عند الأوروبيون لأنه يعكس واقعهم الاجتماعي المؤلم، ومن أهم المشكلات التي يعرض لها. معضلة الفردية، فالأوروبي يعيش رغم حضارته المادية والتقدم العلمي، إلا أنه يعاني من فرديته وانعزاليته نتيجة لعدم قدرته على بناء علاقات إنسانية اجتماعية أساسية ورصينة مع الآخرين، على أي حال فما زال هناك من النقاد من يعتقد بأن مسرح اللامعقول يتجه نحو حبكة واضحة المعالم، وأنه إذا أريد لهذا المسرح أن يكون شيئاً فلا بد له من الخروج من دائرة اللاشيء متجهاً نحو مواضيع فنية وسياسية وأدبية واجتماعية ودينية أكثر وضوحاً لكن المهم هنا هو أنه إذا ما غير مسرح العبث توجهاته وشكله ومضمونه فأنه سينتهي كفكرة ومضمون ومغزى، أهم ما قدمه لنا هذا اللون الجديد من الدراما هو دراسة نفسية وفكرية لأوروبا الحديثة وانعزالية الإنسان فيها، وفشله في بناء علاقات اجتماعية فالمادة هناك هي المقياس الأول وهي المعيار والمحك، ومع هذا الوجود المادي العنيف تضاءلت قيم اجتماعية وتلاشت أخرى، فهناك حقيقتين أولاهما أنه لم يبق من العبثيين سوى (هارولد بنتر) الذي لم يضف أي عمل مسرحي منذ سنوات وتفرغ لكتابة المقال، وثانيتهما أن بدايات القرن الحادي والعشرين شهدت تقيماً للنتاج المسرحي في القرن الماضي فأعتبر النقاد مسرحية (صاموئيل بيكيت)، (في انتظار غودو) أفضل مسرحية كتبت في القرن العشرين.

المسرح Le Theatre

هو أبو الفنون وأولها منذ أيام الإغريق والرومان يمتاز بقدرته على المؤالفة بين عناصر فنية متعددة حيث كانت المسارح هي الوسيلة الوحيدة للتعبير الفني بعد حلبات المصارعين، والسباقات في إحدى ليالي ذاك الزمن القديم، تجمّع

رجال في مقلع للحجارة طلباً للدفء حول نار مشتعلة لتبادل القصص والأحاديث، وفجأة، خطر في بال أحدهم الوقوف واستخدام ظله لتوضيح حديثه، ومن خلال الاستعانة بضوء اللهيب، استطاع أن يُظهر على جدران المقلع شخصيات أكثر جسامة من أشخاص الواقع، فأنبهر الآخرون، وتعرّفوا من دون صعوبة إلى القوي والضعيف، والظالم والمظلوم، والإله والإنسان البائد، وفي أيامنا هذه، حلت مكان نيران المباهج التي توقد في المناسبات الخاصة والأعياد الأضواء الاصطناعية، وجرى الاستعاضة عن جدران المقلع بآلات المسرح المتطورة! فالمسرح من أكبر الفنون وارقاها قديماً فهو جنس أدبي موضوعي أكثر حداثة نسبياً من الجنسين المتقدمين كانت أداته الغالبة هي الشعر حتى القرن التاسع عشر، وله أنواعه المختلفة التي ربما كان أهمها المأساة tragedy، الملهاة comedy، والمسرحية الهزلية farce، والمسلاة entertainment play (وهي مسرحية قصيرة يغلب عليها الرقص والغناء لشغل الجمهور في أثناء العروض الرئيسية أو قبلها)، ومسرحية المعجزات miracle play (التي تمثل مشاهد من حياة الأولياء والقديسين ومآثرهم)، ومسرحية آلام المسيح passion play (التي تصور الأيام الأخيرة من حياة المسيح)، ومسرحية الأسرار المقدسة mystery play، (التي يصدر مؤلفوها فيها عن قصص الكتاب المقدس)، وغيرها ،وثمة فضلاً عن هذه الأنواع المتصلة أساساً بالشكل اليوناني والتي تعدّ تطويراً له، أنواع أخرى كمسرح النو، والكابوكي اليابانيين، ومسرح خيال الظل التركي والعربي، وشعر التعزية الفارسي وغيرها، وعلى الرغم من وجود ظواهر مسرحية عديدة في الأدب العربي القديم فإن المسرحية في الأدب العربي الحديث مستلهمة أساساً من التجربة الأوربية بعيد عن المواجهة العربية - الأوربية في منعطف القرن التاسع عشر أكثر مما هي تطوير لهذه الظواهر القديمة.

نقد استجابة القاريء Criticism of readers respond

تعتمد كل من نظرية التلقي الألمانية ونظرية نقد استجابة القارئ الأمريكية في الأساس الأول على دور القارئ وأهميته في الفهم ولكن هناك

جوانب اتفاق بين النظريتين وجوانب اختلاف، وتعد جوانب الاتفاق بينهما أكثر من الاختلاف:

بعض جوانب الاتفاق:

1. تهتم كلا النظريتين بأنواع القراء الذين تتضمنهم النصوص. والدور الذي يلعبه القراء الفعليين في تحديد المعنى الأدبي، وعلاقة موضوعات القراء بتأمل النصوص ومكانة ذات القارئ.
2. القارئ الصوري لدى نظرية نقد استجابة القارئ هو القارئ الغير حقيقي. وهو لا يختلف عن القارئ الضمني لدى نظرية التلقي.
3. القارئ المثالي لاستجابة القارئ يطابق القارئ الضمني لنظرية التلقي.
4. أفق التوقعات وهي مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية والتي يتسلح بها القارئ عن وعي وغير وعي لا تختلف عن مقولة الكفاءة /القدرة المكتسبة لدى نظرية نقد استجابة القارئ.
5. تركز نظرية نقد استجابة القارئ على متتالية القرارات والتنقيحات والتوقعات وعمليات النقص والاستعدادات التي ينجزها القارئ عندما يفاوض النص، نجد هذا عند نظرية التلقي حين نجدهم يهتمون بالتعديلات التي يجريها القراء على التوقعات وهم يمرون بالنصوص، ويهتمون بتوالي الكلمات التي تخلق أثراً لدى القارئ حين يُعلّق بين معنيين.
7. المعنى هو ذهن القارئ وتجربته في أثناء القراءة متأثراً بذلك بلغة النص، ولكن المعنى لا يوجد مستقلاً دون علاقة القارئ به، لذلك فهو الذي يحدد المعنى، وهذا هو المعنى لدى النظريتين.
8. تتفقان أيضاً في أن القارئ عندهما هو الذي يحدد بنفسه ما هو المعنى وذلك بتعبيرات تجريبية.
9. الموضوعة الهوية(الذات)عند نقد استجابة القارئ هي البنية العميقة للشخصية، وتتجلى في كل فكرة وفعل أو إدراك، وهي تتفاعل وتستجيب لكل تجربة واقعية كانت أم أدبية، وهي تعيد بناء نفسها

وتأكيدها كما هي الحال في التكوينات الجشتالية عند نظرية التلقي.

بعض جوانب الاختلاف:

1. في نظرية نقد استجابة القارئ لاينشغل القارئ بملء الفجوات التي يتركها النص أو يضع استنتاجات من تلميحات النص على العكس في نظرية التلقي.
2. القدرة الأدبية المكتسبة من الثقافة والخبرات السابقة هي التي تساهم في صنع المعنى، والكشف عن النظام الضمني في النص، غير أن أصحاب نظرية التلقي يرون المعنى إنما هو حصيلة استجابة القارئ لإلماعات المؤلف .
3. نظرية التلقي تجد الصلة بين النص والقارئ حاصلة في العرف، ولما كانت الأعراف والقواعد لا تخص شخصاً معيناً أو مجالاً محدداً فإنها لا تستقر كلية في النص ولا كلية في القارئ بل عن تفاعل بينهما ، فالصلة بين النص والقارئ في نظرية نقد استجابة القارئ تكون في الكفاءة وقدرة القارئ.

مفهوم الجمالية المسرحية Concept of theatrical aesthetic

إن المهمة الأولى للجمالية المسرحية الجديدة التي تأسست في منعطف القرنين التاسع عشر والعشرين هي إعادة تعريف المسرح بأعتباره فناً فبعد أن اقتصر البعد الفني للمسرح على الأدب الدرامي، أصبح الأمر يتعلق بإعادة تأسيس المعايير الجمالية للفن المسرحي، إذ بعد المصلحين الأوائل للمسرح) زولا أنطوان Antoine Zola، ستراندبوغ Strindberg و جاري Jarry) فإن المنظرين (أدولف أبيا Adolphe Appia)، (وادوارد كردون كريغ Edward Gordon Craig) هما اللذان وضعا الأسس التصورية للفن المسرحي الحديث، في "الحوار الأول حول فن المسرح، اذ أعلن (كريغ) بهذه الطريقة "نهضة" مسرحنا في الغرب التي سينجزها المخرج، فنان مسرح المستقبل"، فعندما يتم ظهور إنسان يتحلى بكل الخصال التي تجعل منه نابغة في فن المسرح وكذلك تجديد المسرح

كوسيلة وأداة، أي عندما يصبح المسرح رائعة من روائع الآلية ويخترع تقنيته الخاصة به، سيولد دون عناء فنه الخاص وهو فن خلاق ومبدع، ولقد ولد مع (كريغ) المفهوم الجمالي لفن مسرحي مستقل، لم يعد قائماً على النص، بل على العرض، وإن الثورة الثقافية للممارسة المسرحية خلال ثمانينات القرن التاسع عشر ولدت منذ مطلع القرن العشرين أفكاراً جديدة عن المسرح: أي أفكاراً مؤسسة ستحدد بدورها كل التاريخ المسرحي المعاصر وتوجهه، اذ ان فناني المسرح هم أول المنظرين لأعمالهم في القرن العشرين، إنهم يتساءلون عن فنهم، وعن الأشكال الجديدة المستخدمة، والإنتاج الدرامي، ومعناه، وقيمه، وسياسته، ويحق لهم، أكثر من أي وقت مضى، أن يفكروا في حاضر المسرح ومستقبله انطلاقاً من ماضيه وأن يحاولوا جمع هذين المظهرين: النص والمشهد، اللذين غالباً ما فصلا في القرن العشرين، وتتجسد الجمالية المسرحية الآن في نصوص متنوعة جداً ذلك آن التعدد هو القاعدة بالنسبة إلى هذه النقطة كذلك يكتب المنظرون المحدثون للمسرح مناهج، وبيانات، ومذكرات، وخواطر، وكتابات، وأفكاراً، على شكل كل (في بداية القرن) أو مقاطع (فيما بعد) وهناك دائماً شعريات هي إما نظريات للنصوص أو تحليلات لإنتاج الأعمال الدرامية، وهناك أيضاً جماليات، بعضها معياري والآخر وصفي، لكن أغلبها بلا قيد، وقد ظهرت كذلك، كما هي الحال في المجال الحديث للجمالية العامة، أنماط أخرى للمقاربة: اجتماعية، ونفسية، ولسانية مبنية على تنوع العلوم الإنسانية، فضلاً عن ذلك يجب عرض كل الأفكار التجريبية، سواء كانت مجزأة أو غير مجزأة، وكل الدراسات، والملاحظات، والبرامج والحوارات التي تنطلق من رؤية نظرية لمختلف عناصر العرض، دون أن ننسى كل ما يشكل، عبر القرون، خطاب المسرح حول ذاته أي المقاطع، الأكثر أو الأقل طولاً، والأكثر أو الأقل تقعيراً التي، داخل مسرحية، يتدخل فيها إعلان ذو نظام نظري حول الفن الدرامي عند (شكسبيرShakespeare)، أو (ماريفو Marivaux) أو (بيكيت Beckett)، على سبيل القصر، كما يمكن كذلك أن تكون دعامة الجمالية المسرحية هي نص المسرح نفسه، فقد عرف (لويس بيك دوفوكييغ) الجمالية المسرحية قائلاً: "تعني الجمالية المسرحية دراسة المبادئ والقوانين العامة

أو الخاصة التي تحكم عرض الأعمال الدرامية وترمي إلى إنتاج المثير للعواطف والجميل"، أن (بيك دوفوكييغ) يعرف الجمالية المسرحية من خارج الجمالية ويجعل موضوعها ليس نص المسرح بل "عرض الأعمال الدرامية"، بمعنى إن ظهور الجمالية المسرحية بأعتبارها خطاباً مستقلاً مرتبط إذن، بولادة الإخراج وبالاعتراف بالبعد المشهدي scénique كعنصر أساس في الفن المسرحي، لكن هذا التعريف في نفس الوقت تقليدي بما أنه معياري (دراسة المبادئ والقوانين) ويرتكز على معيار الجميل، ويمكننا القول إنه يقع أيضاً ضمن استمرارية (أرسطو) والكلاسيكيين من خلال المعيار المزدوج للمثير للعواطف وللجميل وأن الأمر يتعلق بشعرية أرسطية للإخراج، اذ نجمت الجمالية المسرحية الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر عن ظهور الإخراج، وفي وهلة أولى مثلت جمالية للإخراج ثم حددت مجموع التصورات النظرية المتعلقة بالظاهرة المسرحية، سواء تعلق الأمر بالنص أو العرض، وإن مجال ممارستها إذن، واسع جدا فهو يتضمن كل العناصر الجوهرية للمسرح حيث أعيد تعريفه بأعتباره ممارسة فنية: المكان، والمعمار، والإخراج، والديكور، والممثل، والإضاءة والملابس...إنه يغطي أيضاً سيرورة إبداع وتلقي العمل المسرحي وكذا المحافل les instances التي ينطوي عليها: الكاتب، والمخرج والمتفرج، إن أنماط مقارباته متعددة وتلجأ غالباً إلى مختلف خطابات العلوم الإنسانية أو النقد الأدبي، وأخيراً تهتم الجمالية المسرحية بالعلاقة بين المسرح ومختلف الفنون من موسيقى، وصباغة، وسينما، سابقاً كانت الجمالية المسرحية تختلط مع الجمالية الكلاسيكية ومختلف الخطابات الفلسفية حول الفن التي تقتسم معها التاريخ والطفرات والمفارقات والالتباسات، خلال مرحلة طويلة جداً، منذ (أرسطو) مروراً بالقرن السابع عشر الفرنسي وإلى ثمانينات القرن التاسع عشر، كانت تتكون أساساً من شعريات موضوعها هو النص الدرامي، ويميز (اندري فنسطان)، في الإخراج المسرحي وشرطه الجماليLa Mise en scène et sa condition esthétique، بين نوعين من الجمالية المسرحية: الجمالية المسرحية عموماً التي يسميها بالأحرى" جمالية درامية"، و"جمالية الإخراج" بالمعنى الدقيق للكلمة، ويتطلب وجودهما في الحالتين الربط بين ظهور الإخراج الفني وممارسته، علاوة على ذلك فإن

اشتغالهما يجب أن يتولد من فكر المنجزين أنفسهم: "إن إصلاح المسرح، هو الهم المشترك لدى المخرجين المعاصرين، من آثاره، إذا لم يكن إعادة النظر فيه، على الأقل إعادة التفكير فيه. ومن خلال الآثار العريضة التي تتركها فيه كل التأملات النظرية، يساهم بالرجوع إلى العمق لتقدم الجمالية للمسرح مساهمة ملائمة تشكل كذلك "خلفية التصورات والوثائق" وتعد إطاراً ضرورياً لكل بحث جمالي له صلة "بأصل المسرح. وتكونه، وتطوره، وطبيعته وخصوصيته، أو مع مواضع محدودة، بعناصره: الريبرتوار. وفن الكوميدي، والموسيقى. والديكور، والإنارة، الخ" أخيراً يمكن لجمالية الإخراج الوحيدة أن تساهم في إغناء الجمالية نفسها بمواضيع الدراسة وعناصر التوثيق التي تتضمنها سواء تعلق الأمر بالجمالية النفسية، أو الجمالية البنيوية، أو الجمالية المقارنة، أو الجمالية الاجتماعية، بل حتى الجمالية العامة يمكن أن تبدو جمالية للإخراج.

انماط الذاكرة الانسانية Types of human memory:

تحدث علماء النفس المعرفي عن ثلاثة انماط للذاكرة تمثل نظم في تخزين المعلومات وهذه الانماط هي: الذاكرة الحسية والذاكرة القصيرة المدى والذاكرة الطويلة المدى. واعتبر (اتكستون وشيفرن) هذه الانماط في معالجة المعلومات مكونات منفصلة ومستقلة عن بعضها البعض حيث تدخل المعلومات الحواس ثم تخزن للمرة الاولى في الذاكرة الحسية لاقل من ثانية ثم تنتقل الى الذاكرة القصيرة المدى حيث تتم المعالجة المعرفية للمعلومات لمدة قصيرة ثم تصل المعلومات الى الذاكرة الطويلة لتخزينها لوقت الحاجة كالاتي:

اولاً: الذاكرة الحسية

يقوم العالم من حولنا بتزويدنا بآلاف المثيرات الصوتية والبصرية واللمسية والشمية والذوقية التي تدخل الحواس وتقوم الحواس بدورها الآلي في نقل هذه المعلومات الى المرحلة القادمة من التخزين وهي الذاكرة القصيرة ولكن بحكم الانتباه فأن بعض المعلومات يصل فقط الى الذاكرة القصيرة ويتم نسيان بقية المعلومات التي لانركز انتباهنا عليها، وحول مصير هذه المعلومات التي لايتم الانتباه اليها فقد اختلف علماء النفس حول ذلك حيث يكتفي غالبيتهم بفكرة

فقدانها وعدم قدرتها في التأثير على الخبرات وبناء المعرفة ويمكن تلخيص اهم خصائص الذاكرة الحسية بالتالي:

1- تنظيم الذاكرة الحسية لتمرير المعلومات بين الحواس والذاكرة القصيرة حيث تسمح بنقل حوالي 4-5 وحدات معرفية في الوقت الواحد علماً بأن الوحدة المعرفية قد تكون كلمة او حرفاً او جملة او صورة حسب نظام المعالجة.

2- تخزن الذاكرة الحسية المعلومات لمدة قصيرة من الزمن لاتتجاوز الثانية بعد زوال المثير الحسي.

3- تنقل الذاكرة الحسية صور حقيقية عن العالم الخارجي بدرجة من الدقة عن طريق الحواس الخمس.

4- لاتقوم الذاكرة الحسية بأية معالجة معرفية للمعلومات بل تترك ذلك للذاكرة القصيرة.

الذاكرة والهوية الشخصية

بغض النظر عما إذا كانت الهوية جوهراً قائماً بذاته أو تعاقباً لحالات شعورية متباينة، فإن الهوية ليست كياناً ميتافيزيقياً مكتمل التكوين منذ البدأ، إنها سيرورة سيكلوجية تجد سندها المادي في الذاكرة، وعملية تطورية تنشأ تدريجياً بفضل تفاعل الفرد مع الغير، اذ سبق لـ(ابن سينا)أن لاحظ، في هذا الإطار، بأن فعل التذكر هو الذي يمنح الفرد شعوراً بهويته وأناه وبثباتها، ويتجلى هذا واضحاً في شعور الفرد داخلياً وعبر حياته بأستمرار وحدة شخصيته وهويتها وثباتها ضمن الظروف المتعددة التي تمر بها، كما يظهر بوضوح في وحدة الخبرة التي يمر بها في الحاضر واستمرار اتصالها مع الخبرة الماضية التي كان يمر بها إذا كانت الذاكرة هي مايعطي لشعور الشخص بأناه وبهويته مادتهما الخام، فإن امتداد هذه الهوية في الزمان، كما يلاحظ (جون لوك)، مرهون بأتساع أو تقلص مدى الذكريات التي يستطيع الفكر أن يطالها الآن: وبعبارة أخرى إن الآن هو نفسه الذي كان ماضياً وصاحب هذا الفعل الماضي هو نفس الشخص الذي يستحضره الآن في ذاكرته، لهذا السبب، وعندما يتساءل (برجسون)عن ماهية

الوعي المصاحب لجميع عمليات تفكيرنا، يجيب ببساطة: إن الوعي ذاكرة، يوجد بوجودها ويتلف بتلفها ومن الجدير بالذكر أن الوعي بالذات على هذا النحو الأرقى ليس مقدرة غريزية او إشراقاً فجائياً، بل هو مسلسل تدريجي بطيء يمر أولاً عبر إدراك وحدة الجسم الذي ينفصل به الكائن عما عداه وعبر العلاقة مع الغير.

جاك كوبوه Jacques Copeau

يعتبر (جاك كوبوه) من آهم المخرجين الفرنسيين الرواد الذين نهجوا منهج الاعتدال والتعقل في مجابهة الواقعية التفصيلية وقد دخل عالم المسرح من عالم الصحافي والنقد، فقد كان ناقداً وأديباً ومحرراً واحد مؤسسي (المجلة الفرنسية الجديدة) التي آسست عام 1909 وكانت تجربته الوحيدة في المسرح مسرحيته التي آعدها عن رواية الأخوة كرفازوف (في مسرح الفنون) وكان سخطه شديد على الأساليب التي تمثل بها الروايات المسرحية في مسارح باريس فهو الدافع الأساس ليكون مرجاً ولكنه بعد عرض مسرحيته آصيب بإحباط كبير بعد مشاهدتها على المسرح من حيث ضحالة التمثيل والإخراج ومما زاد في إزعاجه أيضاً الروايات الكلاسيكية في فرنسا التي كانت تحيط بأحكام الزخارف التراثية حيث تعجز عن التنفس، كما أسس (كوبوه) مسرح فيوكولمبير Vieux Colombier عام 1913 وكان عمره آنذاك خمسة وثلاثون عام وكان دافعه الأساسي لتأسيس هذه المسرح هو حبه للمسرح ونقده للوسط المسرحي والمسرحيين في أبحاثه، وكان عند تأسيس مسرحه غير مهتماً بأتجاه مسرحي معين الا انه أوضح فلسفته الجديدة للمسرح بنشرة تختلف فحواها عمقاً عما جاء في نشرات المسارح التجريبية الاخرى ولم يدلي بأي تصريحات عن نظرياته في الإخراج اذ لم تكن لديه أي نظريات وكل ما لديه انه يأمل هو والممثلون العاملون معه ان يطوروا العمل الفني تدريجياً في أثناء عملهم اليومي وفي بيان يختلف كثيراً عن البيانات المتعنتة التي أصدرتها معظم الجماعات المسرحية الجديدة كان لـ(كوبوه) أسلوبه في العمل فقبل ان يفتتح مسرحه الفيوهكولامبيه واخذ فرقته الصغيرة بعيداً عن باريس الى بلده في لوليمون le Limon في مقاطعة السين والمارن

وهناك بدأو في قراءة المسرحيات بصوت عالي وارتجلوا المشاهد، وقاموا بعدة تمرينات صممت لكي تجعل أجسامهم وأصواتهم أدوات طيعة وتعلموا في أدائهم المرتجل الكثير من (ديلان) الذي كان راوياً للقصص بمقاهي موتمارتي وشارحاً للكوميديا المرتجلة التقليدية التي كان لا تزال شائعة ومعروفه في ملاهي باريس (كباريهات) والأسواق في مقاطعات فرنسا وتعلموا من (كوبوه) ان يكونوا على حذر من الأصالة اذا قال لهم، إن أصالة التفسير التي ليست لعنة هي تلك التي تنمو عضوياً من معرفة صحيحة للنص هذه التحذيرات قد تبدو غريبة اذ تصدر من مخرج اشتهر بأنه عمل بأسلوب رفيع ينفرد به، آسلوب من صنعه ولكن هذه الشهرة ترجع إلى حد كبير إلى الوصف الهيكلي لبعض أعمال (كوبوه) التي أبرزت التصميم غير العادي لمسرحه وحركه الباليه (الحركة الراقصة) في بعض العروض التي أعاد بها الحياة للمسرحيات الكلاسيكية، ان مسرحيات (كوبوه) التي قدمها من خلال مسرحه الفيوه كولومبيه في خلال العشرينات الأولى كانت بسيطة ولكنها صادقة ومثلت تمثيلاً جيداً وكان مسرحه مجرد قاعة مستطيليه ضيقة في نهايتها درجات مقوسة رقيقة تؤدي الى منصة لها باب على كل جانب وفي الخلف عمودان وطريق سلم يؤدي إلى شرفة، اما منصة المسرح فقد تركت بدون فريز ولم يكن هناك ما يشير إلى وجود مقدمة مسرح او أجنحة وكان الممثلون يخرجون عن طريق أبواب في الغرف المجاورة ولم يكن هناك خط محدد فاصل بين منصة المسرح وقاعة النظارة وكان الديكور لا يستخدم الا نادراً وفي اقتصاد شديد وكان (كوبوه) يستخدم عدد قليل من الأثاث البسيط وأدوات التمثيل، وقد اشار (كوبوه) لكي يتجنب جذب الانتباه إلى ملامح مسرحه غير العادية وعدم وجود مناظر، وإن الأداء التمثيلي في مسرح الفيوه كولامبيه وفي مسرحية حديثة كان يبدو للمرة الأولي واقعياً على الرغم من ان العمل التفصيلي للإخراج الواقعي العادي اختزل إلى اقل قدر ممكن ولكن المرء عندما يراقب ما يحدث عن قرب يدرك ان الإيماءة كانت لا تستخدم الا قليلاً ويتم انتقاؤها بعناية حيث كان يضفي على كل إيماءة أهمية غير عادية وكان للتمثيل في الروايات الكوميدية الكلاسيكية التي أخرجها (كوبوه) سمة الباليه وهذه غاية يحاول كثير من المخرجين أن يحققوها على الرغم من ان

هذا الجهد لا يسفر الا عن سلسلة من أوضاع يتخذها الممثلون وقفزات يقومون بها وهو في حالة وعي بما يفعلون، وفي مسرحيته فطرة بغير تصنع وتلقائية. كما كانت تمتاز عروضه بالخفة والمرح وأيضاً من الناحية التصويرية شائقة بسبب البراعة التي أظهرها (كوبوه) في تكوين التجمعات وتحريكها على مختلف مستويات مسرحه الذي كان أحياناً يتنوع بإضافة منصة او منصتين أو بضع درجات ولم يكن احد يدري ان هناك مخرجاً يكون مجاميع لها اثر فعال. إذا أنها تتكون كنتيجة طبيعية للحدث في المسرحية تماماً كالحركة حول المسرح عندما تنساب في سهولة ومرونة لتعطي انطباعاً بأنها تلقائية بفعل الممثلين انفسهم بدلاً من ان تكون قد حدثت بفعل المخرج. ان فرقة الكانز التي يعتبر(كوبوه) مؤسسها كانت اغلب عروضها تمثل منهجاً في التمثيل يرجع إلى عهد موليير وهو ليس موليير الذي استقر في باريس وقدم مسرحياته لبلاط لويس الرابع عشر بل موليير الذي طاف مدن وقرى فرنسا وقام بالتمثيل في خيمة او في العراء على منصة خالية من أي معدات او اثاث وكان هذا المسرح التالي المجرد شبه العاري من اي معدات كما سماه(كوبوه) هو أساس الإكسسوار الذي استخدمته فرقة الكانز اضافة الى منصة خفيفة يمكن طيها وفي الوسع تقسيمها الى أربعة أجزاء لتكون منصات منفصلة او تكدس الواحدة فوق ألاخرى، ان (جاك كوبوه) ساهم كثيراً في الأعمال الإخراجية وتأسيس الفرق المسرحية التي استمرت واستمر سان دنيس الذي بعدها غادر واستقر في انجلترا حيث عمل عدة سنوات مخرجاً ومدرساً لفن التمثيل على السواء وفعل الكثير وقدم أعمالاً مسرحية ولكنه لم يحقق ما يضارع ما أخرجه من مسرحيات بالاستعانة بتلك الفرقة التي أنشاها(جاك كوبوه).

نظرية المعرفة الماركسية

يتعارض المنهج الماركسي مع فكرة الحقيقة الوحيدة المطلقة والنهائية، اذ اعترض (انجلز) بشدة على افتراض ان الانسان صاحب الحقيقة الوحيدة والنهائية، ويقول انجلز(عندما يكون الانسان صاحب الحقيقة النهائية والأخيرة والنهج الدقيق الوحيد، فمن الطبيعي أن يشعر بأحتقار تجاه باقي البشرية الضالة

والغريبة عن العلم)، وجاء انتقاد (انجلز) لـ(دوهرينغ) لأنه ادعى أنه الفيلسوف الحقيقي الوحيد في عصره، ولأنه يتكلم عن (الحقيقة الأخيرة والنهائية)، ولأنه لم يعرض ببساطة افكاره ويترك للتاريخ مسألة قيمتها، وانما هو كائن غير مادي، لايدعي لنفسه بأقل من العصمة البابوية من الخطأ، والاعلان المسبق عن زيف أي رأي بجانب آراءه، ولأنه تحدث عن اسلافه بـأزدراء شديد، ويقول انجلز(ان السيد دوهرينغ صاحب الحقيقة المطلقة، وصاحب المنهج العلمي الوحيد في البحث الذي تصبح بعده جميع المناهج الأخرى غير علمية) وبالتالي فأن المنهج الماركسي، يتعارض مع الحقيقة المطلقة والنهائية، شأنه شأن منهج العلم، اما النفي في الفهم الماركسي فهو ديالكتيكي، بمعني أنه يبقي على كل انجازات القديم وجوانبه الايجابية وعناصره القابلة للحياة والاستمرارية، أما (لينين فيشير) في مؤلفه(المادية والمذهب النقدي التجريبي) فقد اشار الى ان(الفكر البشري قادر بطبيعتة ان يقدم لنا- وهو يقدم لنا بالفعل — الحقيقة المطلقة التي تتجمع من جملة الحقائق النسبية، فأن كل درجة في تطور العلم تضيف حبات جديدة الى حصيلة الحقيقة المطلقة)، كما يشير (انجلز) في رسالة لـ (كونراد شميدت) الى (تطور الفكر الذي يرتقي صاعداً على سلم المعرفة البشرية ويحطم عند كل درجة منه الأطر الضيقة للتصورات والمعتقدات القديمة، وينطلق في الوقت ذاته من مستوى المعارف القائم، ويستند الى نتائجه) و(ليس ثمة نقطة نهائية في اكتمال المعرفة من حيث هي معرفة، مع أنها تتشكل من معارف هي احياناً متناهية لمواضيع متناهية) وبالتالي، فأن المعرفة العلمية ليست يقيناً نهائياً وكاملاً، وعملية المعرفة واختبار النظريات هي عملية الاقتراب والتقدم نحوها، وهي عملية الانتقال من عدم المعرفة الى المعرفة، ومن عدم المعرفة الجيدة الى المعرفة الافضل، كما كان (بليخانوف) يؤكد على أن الديالكتيك المادي لايضيق حدود العقل الانساني، فهو يعرف ان حدود العقل لانهائية وغير محدودة، وبالتالي، فأن نظرية المعرفة الماركسية لاتعرف التوقف، ولاتعرف الحقيقة النهائية، صحيح أن الجمود كان له آثاره السلبية في الفترة الستالينية، ولكن نظرية المعرفة الماركسية خارج السور الستاليني، كانت في حالة تطور، كما أسهم الفيلسوف (جورج لوكاش) في تخصيب الماركسية ايضاً من خلال الاهتمام بالبنية الثقافية ودور الوعي في

التغيير ودخل في حوار خصب مع الفلسفة الوجودية، كما اسهم في ارساء وتطوير علم الجمال من خلال دراساته في الواقعية الاوربية، كما واسهم مفكرو وفلاسفة مدرسة فرانكفورت الماركسيين في تخصيب الماركسية من خلال الحوار مع مدارس علم النفس والفلسفة الوجودية والبنيوية، والاهتمام بالجانب الثقافي والنوعي وغير ذلك من القضايا التي أثارتها المدارس النسوية الجديدة، كما أسهم فلاسفة من امثال (هابرماس) في تطوير المفهوم المادي للتاريخ وتحريره من الجمود الستاليني، اما الفيلسوف الفرنسي (التوسير) فقد خصّب الماركسية من خلال مناهج المدارس البنيوية، واسهم في توسيع وتطوير نظرية فائض القيمة في دراسته المعمقة لمؤلف (ماركس)(رأس المال)، وأشار الى أن (ماركس) يحتاج الى اعادة دراسة واكتشاف من جديد، وأن ازمة الماركسية جاءت من الجمود الستاليني، وتحرير الماركسية وتجديدها يعني تحريرها من هذا الجمود، وقد اسهم علماء اقتصاد ماركسيين من امثال(باران، توماس سنتش، سويزي، سمير امين) في ارساء علم الاقتصاد السياسي الماركسي للنمو، بتناول قضايا جديدة حول التخلف واعادة انتاج التخلف، لم يتناولها (ماركس ونجلز)، وخاصة بعد دمج بلدان العالم الثالث بالاقتصاد الرأسمالي العالمي، وهكذا كانت نظرية المعرفة الماركسية تتطور وتتجدد مع تجدد القضايا التي تطرحها المتغيرات المحلية والعالمية، اذن القول بتوقف تطور نظرية المعرفة الماركسية، وتلخيص الأمر كله في حفظ الاستنتاجات الستالينية، حديث يجافي الواقع، وخلاصة ما نود ان نقوله: أن المنهج الماركسي أو الديالكتيك المادي يتعارض مع الحقيقة النهائية، فشأنه شأن منهج العلم، ما ان تحل مشكلة حتى تظهر مشكلة أخرى تحتاج الى حل، فما أن تظهر نظرية تفسر ظاهرة سابقة، حتى تظهر ظاهرة جديدة تحتاج لنظرية جديدة لتفسيرها، وهكذا منهج العلم يبدأ بالمشاكل وينتهي بمشاكل جديدة تحتاج الى حل، كما ان المنهج الماركسي يهدف لتطوير النظرية لكي توجه الممارسة وتختبر في الممارسة التي بدورها تطور وتغني النظرية.

الايديولوجيا: Ideology

هي مجمل التصورات والافكار والمعتقدات وطرق التفكير لمجموعة امة او طبقة أو فئة اجتماعية أو طائفة دينية أو حزب سياسي، وتكون الايديولوجيات عادة مشروطة ومحددة بالظروف المناخية والعادات)) وترد كلمة ايديولوجيا، بمعنى فن البحث في الافكار والتصورات أو الفكريات، وفي مؤلفات(ماركس وانجلز) يرد تعبير الايديولوجيا بالمعاني الآتية:

- (الايديولوجيا والبناء العلوي الايديولوجي، بأنها تقلب الأشياء رأساً على عقب) (خيالات)، (الصور الكاذبة التي يرسمها الناس عن انفسهم)، (آراء تبرر الأوضاع الاجتماعية الخاصة)، (مذهب)، (انتاج عقلي مباشر)، (الدين).
- وفي بؤس الفلسفة لـ(ماركس) والبيان الشيوعي لـ(ماركس وانجلز) يرد بالمعاني التالية :(يتضمن كل العلوم الانسانية وخاصة العلوم الاجتماعية. بما فيها الاقتصاد السياسي والتاريخ)، (برامج وتصريحات الاحزاب السياسية المختلفة)، (التصويرات والآراء وردود الأفعال السيكولوجيا) (أماني مختلف الطبقات الاجتماعية).
- وفي نقد الاقتصاد السياسي الماركسي يرد بالمعنى الاتي: (الأبنية الايديولوجيا العليا، كل الاعمال الثقافية، القانون، الأخلاق، الاستطيقا، اللغة والمعارف الفلسفية والعلمية، وكل المذاهب والمواقف الاجتماعية والسياسية، وكل المنتجات الفكرية والاحوال والافعال النفسية التي تميز الوعي الطبقي أو الوعي الفردي).
- وفي بؤس الفلسفة ايضاً يخلص (ماركس) الى آنه(لكي يتدعم كيان الطبقة، لابد أن يتحول الوعي الطبقي الى ايديولوجية طبقية، وان يتشكل الاثنان في خدمة الصراع الطبقي).
- وفي كتابه الثامن عشر من (برومير لويس بونابرت)، يشير (ماركس) الى الاتي (يقوم فوق اشكال الملكية وظروف الحياة الاجتماعية بناء علوي من الانطباعات والاوهام وأساليب التفكير والمفاهيم الفلسفية

الخاصة والطبقة بآجمعها هي التي تخلق هذه الاشياء وتشكلها وفقاً لظروفها المادية والعلاقات الاجتماعية المقابلة لها. وقد يتخيل الفرد الذي يتلقاها عن طريق العرف أو التربية انها تشكل الأسباب الحاسمة لنشاطه ونقطة البداية لهذا النشاط، وكما آن الانسان يميز في حياته الخاصة بين مايقوله الناس عنه أو يفكرون بشأنه، وبين حقيقة شخصه، وما يؤديه بالفعل، فأنه يجب التمييز اكثر من ذلك في الصراعات التاريخية بين اقاويل الاحزاب وادعاءتها وبين تكوينها ومصالحها الحقيقية، وكذلك بين ما تتخيله عن نفسها وبين ماهي عليه في واقعها).

- وفي مؤلفه(لودفيج فورباخ) ونهاية الفلسفة الالمانية الكلاسيكية يحدد (انجلز) اشكال الايديولوجيا على النحو التالي(ان القرون الوسطى الحقت بعلم اللاهوت جميع الاشكال الأخرى للايديولوجيا: الفلسفة، السياسة، وعلم الحقوق وجعلت منها - اي هذه الاشكال- اقساماً تابعة لهذا العلم(اللاهوت). ولذا اضطرت كل حركة اجتماعية وسياسية أن تتخذ شكلاً دينياً، وكانت كل حركة لكي تحدث اثرها في الجماهير المحشوة بالغذاء الديني وحده مضطرة أن تقدم لهذه الجماهير مصالحها الخاصة بها في لباس ديني).
- كما يحدد الفيلسوف الماركسي الفرنسي (التوسير) في مؤلفه (من اجل ماركس) الفرق المنهجي بين الايديولوجيا والعلم يقول (وليس ثمة مجال للتساؤل حول تقديم تعريف دقيق للايديولوجيا، يكفي القول على نحو تخطيطي جداً بأن الايديولوجيا هي نظام – يملك اتساقه المنطقي الخاص- من التمثلات، الصور أو الاساطير أو الافكار أو المفاهيم حسبما تكون الحالة، له وجوده ودوره في مجتمع معين، والايديولوجيا كنظام من التمثلات يتميز عن العلم بأن وظيفته العملية الاجتماعية ترجح وظيفته النظرية- أو وظيفة تقديم المعرفة).

مما سبق نلاحظ التباين في تناول (ماركس وانجلز) وبقية المفكرين الماركسيين للايديولوجيا، فـ(ماركس وانجلز) تناولا الايديولوجيا بمعاني سلبية

وغير مرغوب فيها مثل: (صور كاذبة يرسمها الناس عن نفسهم)، (أراء تبرر الأوضاع القائمة)، وبالتالي، فأن (ماركس وانجلز) كانا يهدفان الى نقد الاوضاع الرأسمالية القائمة وعدم تبريرها عكس الايديولوجيا البورجوازية التي تحاول تبريرها ، وبالتالي، فأن (ماركس) حاول أن يوضح الصورة الحقيقية والصادقة والتي تنير الطريق لتحرير الطبقة العاملة والكادحين من كل اشكال الاستغلال، والنقطة الهامة التي أشار اليها (ماركس) في مؤلفه(بؤس الفلسفة): انه لكي يتدعم كيان الطبقة، لابد ان يتحول الوعي الطبقي الى ايديولوجية طبقية، وأن يتشكل الاثنان في خدمة الصراع الطبقي، وعليه لايمكن تناول البرامج وقضايا الصراع الطبقي بمعزل عن الوعي الطبقي والايديولوجية الطبقية، بالنسبة للطبقة الرأسمالية، فأن ايديولوجيتها تبرير الاوضاع القائمة، وبالتالي ترسم صور زائفة عن هذا الواقع، اما بالنسبة للطبقة العاملة، فأن مصلحتها في تغيير هذا الواقع، وبالتالي مصلحتها في امتلاك صورة حقيقية عنه، حتى تفهمه وتعمل على تغييره، وبالتالي، فأن ايديولوجية الطبقة العاملة تتسق مع العلم.

الواقعية السحرية او العجائبية Magic Realism:

تقنية روائية غلبت على كثير من الأعمال الروائية في الأدب الألماني منذ مطلع الخمسينيات وأدب أمريكا اللاتينية بعد ذلك، ثم وجدت طريقها إلى بعض الأعمال في أداب اللغات الأخرى، وتقوم هذه الواقعية على أساس مزج عناصر متقابلة في سياق العمل الأدبي، فتختلط الأوهام والمحاولات والتصورات الغريبة بسياق السرد الذي يظل محتفظاً بنبرة حيادية موضوعية كتلك التي تميز التقرير الواقعي، وتوظف هذه التقنية عناصر فنطازية كقدرة الشخصية الواقعية على السباحة في الفضاء والتحليق في الهواء وتحريك الأجسام الساكنة بمجرد التفكير فيها أو بقوى خفية بغرض احتواء الاحداث السياسية الواقعية المتلاحقة و تصويرها بشكل يذهل القارئ ويربك حواسه فلا يستطيع التمييز بين ما هو حقيقي وما هو خيالي، وتستمد هذه العناصر من الخرافات والحكايات الشعبية والأساطير وعالم الأحلام والكوابيس وفي حكايات ألف ليلة وليلة توظيف فطري للواقعية السحرية، مثل ما نجده في قصص الجان، والبساط السحري، ومصباح علاء

الدين، اذ ان الواقعية السحرية تركز كثيراً على الواقعية، وعلى كل حال، يقول (لويس ليل) ": ان الواقعية السحرية، تستخدم للتعبير عن الانفعالات، عندما نقرأ هذه المقالات تتوفر لدينا فرصة لكتابة بحث عن الواقعية السحرية، وفي كتابة مثل هذا البحث نكتشف ان كثيراً من الناس يملكون رؤى متعددة عن تلك الواقعية، فانا مثلاً، اكتشف انها تعني اشياء كثيرة ومتباينة، وانها تحفزك في ان تتعلم اشياء مفيدة، اذ تحتوي بعض مميزات " الواقعية السحرية " على طريقة الشخص الذي ينظر فيها الى العالم من خلال الفن، والاستجابات العاطفية، (الطريقة التي ينظر فيها المرء الى الاشياء) بوصفها بنية ثقافية، ومن خلال قيامنا ببحث عن "الواقعية السحرية " ومحاولة التعريف بها، استطيع ان اعرّف كما الاخرون " الواقعية السحرية " انها وجهة نظر للعالم، خلال اندماج الفن بالادب، واننا نعتقد، ان هدف " الواقعية السحرية " هو ان ندع العالم يعرف وجهات النظر المغايرة عن الفن والادب : انطلاقاً الى فهم وجهة النظر الاخرى وهنا، مرة اخرى، تعنّ لي اسئلة اخرى عن " الواقعية السحرية " ولكن، ليس لدي فكرة عنها ولكي اجيب عن اسئلتي تلك، بدأت بقراءة المقالات المتعلقة بها، محاولاً من خلال هذه القراءة ان استوعب عنها كل شيء.. "ولا ادري ان كانت هذه القراءة تولد لدي احساساً بالمعنى ؟" ولكن بعد ذلك بدأت افهم لغتها وعلى كل حال، لدي جملة من الاعتراضات عن معنى " الواقعية السحرية " قبل ان افهم عبارة " الواقعية السحرية " وتعلمت من خلال هذا البحث ان المرء لا يستطيع حسب، ان ينظر الى عبارة او عبارتين ويقول: انا اعرف ماذا تعني هذه الواقعية ؟ فالمرء يحتاج الى اشياء كثيرة ليعرف ما معنى" الواقعية السحرية " وبعدها يفكر ماذا عليه ان يقرأ، ومن ثم يقرر ان كان يتفق او لا يتفق، مع هذه الفكرة او تلك، ومن خلال بحثي وجدت ان كل شخص يمتلك رؤيته الخاصة عن " الواقعية السحرية " وثمة قلة من الناس تكون لديهم الرؤية ذاتها عن " الواقعية السحرية " لذلك، فانا اتفق مع البعض ولا اتفق مع البعض الاخر، والمرء يجد الكثير من المعلومات المتعلقة بـ " الواقعية السحرية " لذلك، اذا كان ذلك المرء يتساءل كما تساءلت انا، فهو حر في تساؤله كي يتعلم شيئاً جديداً، على كل حال، فانا اكتشفت ان كثيراً من الناس، لديهم رؤى متباينة عن معنى " الواقعية السحرية " وبهذا ايضاً، اكتشفت انها تعني اشياء

كثيرة متباينه، ومن المثير جداً، ان نتعلم اشياء كثيرة وممتعة عن " الواقعية السحرية " التي تقدم لنا وجهات نظر مختلفة عن العالم من خلال الادب والفن، وما قد تعلمته من ذلك، انها تعني اشياء كثيرة فالمتلقي يحتاج ان يفهم عبارة ماذا تعني" الواقعية السحرية " ففي سبيل المثال، كيف يستطيع الرسام ان يرسم لنا مشاهد في مرسمه دون ان يستخدم موديلاً (نموذج) يبعث في داخلنا الامتاع، ويمكن ان يرسم مشاهد في مرسمه، وان تكون تلك المشاهد واقعية وتؤثر فينا، اذ بامكاننا ان ننظر الى "الواقعية السحرية" بهذه الطريقة، وفي نفس الوقت، ان نلتقط اشياء تبعث الامتاع والذائقة في دواخلنا، ونرى بعد ذلك ماذا تعني " الواقعية السحرية "؟ واننا نعتقد، ان هدف " الواقعية السحرية " هو ان ندع العالم يعرف وجهات النظر المغايرة عن الفن والادب : انطلاقاً الى فهم وجهة النظر الاخرى لواقعية السحرية " فهو يقدم لنا اراء الناس ووجهات نظرهم عن الواقعية السحرية ويعتقد البعض ان تلك الواقعية هي في الغالب رواية تنطلق من ارض واقعية مشتركة، ولكن دون اقحامات منطقية للفنتازيا، بينما يعتقد البعض ان " الواقعية السحرية " تتحدث عن نسيج سحري داخل الواقعية، وبهذه الطريقة، نجد من الممتع عند قراءتنا للواقعية السحرية انها تعد نوعاً من فانتازيا معاصرة (فانتازيا من النوع الذي يحدث في هذه الايام) في حين ان السحر غالباً ما يحدث خارج المشهد، ويستطيع المرء ان يمسك فقط بنظرة خاطفة من زاوية عين الاخرين.

الإبداع

آختلف الباحثون من الفلاسفة وعلماء النفس في تعريف الإبداع، فبعضهم يرى الإبداع مظهراً من مظاهر خصوبة التفكير وسيولته، فعقل المبدع في نظرهم لا يتوقف عن إنتاج فيض غزير من الصور الإبداعية، وبعضهم الأخر يرى أن قيمة العمل الإبداعي تكمن في قيمة هذا العمل بالنسبة للمبدع وبالنسبة للأعمال الأخرى للمبدعين والمفكرين المعارضين لهذا الإبداع. ويرى فريق ثالث أنة لا يستدل على الإبداع من خلال النواتج الإبداعية الملموسة فحسب وإنما ينبغي الكشف عن القدرات الإبداعية عند الأفراد بأستخدام الاختبارات الدقيقة، ويمكن تقدير العمل الإبداعي في ضوء المعايير التالية:

1. مدى تقديم العمل الإبداعي لفكرة جديدة ومفيدة.
2. مدى استطاعة هذا العمل أن يولف توليفة جديدة بين أشياء متناقضة، أو مدى قدرته على إلقاء أضواء جديدة على بعض الظواهر على خلاف المألوف فالشخص المبدع في الفن والأدب والعلم هو ذلك الشخص القادر على إدراك العلاقات الخفية بين الأشياء. وهو الشخص القادر على إعادة ترتيب العناصر القديمة في صياغة جديدة. والفنان والأديب والعالم يتفقون في أن كل منهم يعيد صياغة أنواع محددة من المعلومات والخبرات القديمة في نمط أو نظام أو شكل جديد. ويعد الإبداع من أكثر المصطلحات النفسية والتربوية شيوعاً في البحوث الميدانية المعاصرة التي يقوم بها الباحثين في مجالات علم النفس والتربية المختلفة على الرغم من اختلاف اتجاهاتهم العلمية ومدارسهم الفكرية فبعض الباحثين يعتبرون الإبداع سمة موحدة، ومن أصحاب هذا الاتجاه كل من (جتزلز وجاكسون وورد) بينما يرى كل من: (جيلفورد ومير يفلد وتورانس) إن العملية الإبداعية متعددة العوامل العقلية أو السمات العقلية وإن أهم هذه العوامل العقلية هي الطلاقة والمرونة والأصالة، كما يرى فريق من الباحثين أيضاً من أن الإبداع ما هو إلا عملية عقلية وهي القدرة على إنتاج شيء جديد من عناصر قديمة من خلال بعض العمليات النفسية والعقلية، وكما عُرف الإبداع بأنه عملية إدراك الثغرات في المعلومات، وتحديد العناصر المفقودة التي تؤدي إلى عدم اتساقها ثم البحث عن مؤشرات ودلائل في الموقف الذي يواجه الفرد والمعلومات التي لديه وصياغة فروض لسد الثغرات واختيار الفروض والربط بين النتائج وبعضها وربما تعديل أو إعادة صياغة الفروض واختيارها مرة أخرى، ويؤكد بعض علماء النفس على أن العوامل والظروف البيئية هي التي تساعد على نمو الإبداع ومن مؤيدي هذا الاتجاه (روجرز) حيث يعرف الإبداع على أنه إنتاج جديد يتوصل إليه الفرد من تفاعله مع المؤثرات البيئية المتاحة في حين أن كل من (إفانز وسميث) قد سبقا في اعتبار أن الإبداع قدرة يمكن تدربها وتنميتها لأن السلوك المتصل بالعائد

الإبداعي يتضمن كثيراً من عناصر حب الاستطلاع والرغبة في المبادأة والاكتشاف وإثارة التساؤلات وتقديم إجابات غير تقليدية وغير مألوفة على هذه التساؤلات وظهور العديد من علامات الاستقلال والتمايز في التفكير والتجربة، وقد عرفا الإبداع على أنه تفكير غير تقليدي لأنه لا يتبع الطرق المعتادة في تحديد المشكلة أو حلها ويتضمن الإبداع بعض عناصر التغير نتيجة الخروج عن المألوف حيث تُعد الطلاقة، المرونة، الأصالة، الحساسية للمشكلات من أهم عناصر الإبداع فالإبداع هو قدرة الفرد على التفكير الحر الذي يمكنه من اكتشاف المشكلات والمواقف الغامضة، ومن إعادة الصياغة لعناصر الخبرة في أنماط جديدة عن طريق تقديم أكبر عدد ممكن من البدائل لإعادة صياغة هذه الخبرة بأساليب متنوعة وملائمة للموقف الذي يواجه الفرد بحيث تتميز هذه الأنماط الجديدة الناتجة بالحداثة بالنسبة للفرد نفسه والمجتمع الذي يعيش فيه، وهذه القدرة يمكن التدرب عليها وتنميتها كما أن هناك بعض المسلمات التي يُعتقد أنها أساسية لدراسة العملية الإبداعية، وهي هبة إلهية تأتي لفرد أو أفراد معينين وهم الأفراد الملهمين بقدرة إلهية فقط، أو القول بأن الإبداع يقتصر على بعض المجالات دون غيرها مثل اقتصاره على المجالات الفنية والأدبية أو أن القدرة الإبداعية ترتبط بمفاهيم الوعي والخيال وغير ذلك من المفاهيم التي يصعب تحديدها بطريقة إجرائية قابلة للقياس والملاحظة، ومن أهم القدرات الإبداعية:

- الطلاقة: ويقصد بها القدرة على إنتاج أكبر عدد ممكن من الأفكار ذات الدلالة، وهي أنواع: (طلاقة الكلمات، الطلاقة التعبيرية الطلاقة التداعي، طلاقة تصويرية).
- المرونة: يقصد بها القدرة على إعطاء أكبر عدد ممكن من الأفكار المتنوعة مع السهولة في تغير اتجاه الفرد العقلي، ويوجد نوعان من المرونة (المرونة التلقائية، والمرونة التكيفية بنوعيها التشكيلية والترتيبية).

- الأصالة: ويقصد بها قدرة الفرد على إعطاء تداعيات بعيدة، أو إنتاج أفكار غير شائعة تتميز بالجدة سواء بالنسبة للفرد نفسه أو للمجتمع الذي يعيش فيه.
- الحساسية للمشكلات: وبقصد بها قدرة الفرد على رؤية العديد من المشكلات والمواقف.

ويمكن تحديد خصائص الإبداع كما يلي:

1. أنه عملية عقلية وليس إنتاجاً فقط.
2. انه عملية عقلية هادفة إلى تحقيق صالح الفرد والمجتمع.
3. أنه عملية تؤدي إلى إنتاج أشياء جديدة مختلفة ومتمايزة.
4. يأتي التفكير الإبداعي من التفكير المطلق الحر وتأتي المسايرة والقدرة على حل المشكلات العادية من التفكير المحدود.
5. الإبداع هو أحد طرق التفكير الإنساني، وهو ليس مرادفاً للذكاء الذي يتضمن قدرات عقلية متنوعة منها التفكير.

التفكير:

رؤية داخلية تتقصى الخبرة من أجل غرض معين، أي أنه مهارة تشغيل الذكاء على الخبرة، وعملية التفكير عبارة عن أحداث لا مادية في الذهن حيث تقوم عملية التفكير بالمعالجة العقلية للبيانات للوصول إلى نتيجة، ولحل المشكلات والتحكم بالانفعالات، أي معالجة الأشياء والأحداث عن طريق الكلمات والمفاهيم والصور العقلية بدلاً من معالجتها عن طريق النشاط الفعلي أو عن طريق النشاط العياني المباشر، وينضوي تحت مفهوم التفكير دلالات، ومعان متعددة منها الحكم أو الاعتقاد، وكذلك يستخدم مصطلح التفكير للإشارة إلى كل من: النية والقصد، أو التوقع والاستدلال، أو التذكر واسترجاع الخبرات الماضية، أو اتخاذ القرار، أو حل مشكلة، أو التخيل والإبداع، ويمكن تقسيم التفكير بناءً على ثلاثة معايير وفي ضوء كل معيار نجدُ للتفكير تقسيماً مختلفاً

- يقسم التفكير بناءً على معيار النوع إلى كمي ونوعي.
- ويقسم بناءً على معيار طبيعة التفكير إلى تقاربي، وتباعدي، وتقويمي.
- ويقسم بناءً على معيار المستوى إلى منخفض، وراقي، وعالي

أقسام التفكير بناءً على معيار نوعية التفكير:

- التفكير الكمي: ويعتمد على الطلاقة في عملية التفكير ذاتها ويتمثل في الشخص الذي له قدرة على إعطاء أكبر عدد من الأفكار السليمة في وحدة زمنية معينة لمشكلةٍ ما.

- التفكير النوعي: ويعتمد على المرونة في عملية التفكير أي التحرر من الجمود والبعد عن النمطية فهو يعطي آراءً مفيدة ولكنها لا تخضع لمعيار واحد.

أقسام التفكير من حيث الطبيعة:

- التفكير التقاربي: يعتمد على التوصل إلى الإجابة الصحيحة من خلال المعلومات المتاحة.
- التفكير التباعدي: يعتمد على التوصل إلى عدة إجابات من خلال المعلومات بحيث يحتمل أن تكون كلها صحيحة و مقبولة.
- التفكير التقويمي: يعتمد على التوصل إلى ما هو صحيح أو وثيق الصلة بالموضوع مع إصدارٍ للأحكام ووزنٍ للأدلة وتقويمها.

أقسام التفكير من حيث المستوى:

- التفكير المنخفض: ويعتمد هذا النوع من التفكير على المستويات الذهنية المنخفضة من التفكير مثل التذكر، والحفظ، والاسترجاع.
- التفكير الراقي: ويعتمد هذا النوع على عمليات ذهنية أكثر رقياً مثل: التحليل، والتركيب، والتفسير، وفرض الفروض، والتقويم.
- التفكير العالي: ويعتمد هذا النوع على مستوىً عالٍ في التفكير مثل: النقد، والتأمل، والإبداع.

النمو

سلسلة متتابعة متماسكة من التغيرات تهدف إلى غاية واحدة هي اكتمال النضج واستمراره، ويقصد بالنمو مجمل التغيرات الارتقائية التي تحدث للكائن من الناحية الفسيولوجية (التكوين العضوي) ومن الناحية الوظيفية (التكوين السلوكي) لكل من الجانب الجسماني والعقلي والانفعالي والاجتماعي وذلك منذ لحظة الإخصاب (البويضة الملقحة) وحتى آخر العمر (الوفاة) ومن هنا يصبح للنمو مظاهر عديدة:

- تغيرات جسمية كالوزن والطول والحجم، وتكوين الأجهزة والحواس.
- تغيرات في وظائف الأعضاء.
- تغيرات في العمليات العقلية كالتذكر والتصور والإدراك والتفكير.
- تغيرات انفعالية واجتماعية كالاتجاهات والقيم وكل ما يتصل بعلاقة الفرد بالبيئة المحيطة به.

والنمو ظاهرة شغلت فكر الباحثين في مجال علم النفس إلى أن ظهر فرع علم النفس النمائي الذي برزت فيه أربعة مداخل نظرية تفسر النمو وهي:

1. لمدخل البيولوجي الذي يؤكد أهمية التكوين العضوي
2. المدخل السلوكي الذي يؤكد على الدور تقوم به البيئة في سبيل تشكيل الخصائص السلوكية للفرد.
3. المدخل المعرفي الذي يؤكد على المراحل المختلفة للنمو المعرفي.
4. المدخل الدينامكي الذي يهتم بتحليل الكيفية التي تنمو بها النواحي الانفعالية والاجتماعية في المراحل المتتابعة للنمو.

وبالنظر إلى هذه المداخل الأربعة يُلاحظ التكامل الذي حظي به النمو كمفهوم متضمن لهذه الجوانب في تعريفة، الأمر الذي فتح باب البحث في محاور أساسية من اجل الكشف عن عامل ما أو متغير ما في هذه الظاهر الكلية وللنمو خصائص كثيرة أهمها ما يلي:

1. الكلية والاستمرارية: تسود الكلية عملية النمو في جميع مكونات الكائن الحي الجسمية، والعقلية، والانفعالية، والاجتماعية، وهذه السيادة تتسم بالاستمرار والاتصال بين جميع المكونات والأجهزة في آن واحد دون توقف، ويتحقق النمو بالتغيرات الكمية والكيفية والوظيفية في وحدة وترابط.
2. الفردية: لكل فرد معدل نمو خاص به يختلف عن معدل النمو في فرد أخر، وذلك بسبب تعقد السلوك الإنساني وتعقد البيئة المحيطة وتعقد التفاعل بينهما، لذا فالنمو يخضع لمبدأ الفروق الفردية نتيجة العوامل الداخلية والخارجية.
3. التدرج والتداخل: النمو سلسلة متتابعة ومتدرجة ومتداخلة من التغيرات التي تحدث في مكونات وأجهزة الإنسان وسلوكه، وعلى الرغم من وجود مظاهر مميزة لكل مرحلة إلا أنها متصلة لا تفصلها حدود عينية قبلية أو بعدية.
4. مسيرة النمو: يسير النمو في اتساق وفق مبادئ العام والخاص، من الكليات إلى الجزئيات، ومن المجمل إلى المفصل، ويتحقق بالتأثير ويتميز بالقابلية للتعديل والتغير في بعض أنماط السلوك.
5. أختلاف معدل السرعة: النمو عملية لا تسير بمعدل سرعة واحدة سواء في المراحل التكوينية العضوية المتتابعة، أو في مختلف مظاهر السلوك ووظائفه، فمعدل السرعة مثلاً في المرحلة الجنينية يسير بمعدل طفروي مذهل فالكائن الإنساني يتغير من كونه كائن صغير طفل _ متطفل على غيره _ إلى كائن يتراوح طوله 5 - 6 أقدام عند الرشد ويتغير وزنة منذ لحظة الإخصاب وحتى الولادة في زيادة مطردة، هذا الاطراد في الزيادة التي تتميز به مرحلة المهد والطفولة المبكرة تستقر سرعته إلى إن تأتي مرحلة المراهقة والتي فيها يزداد معدل سرعة النمو بصورة أقل مما حدث عند الرضاعة، ثم يكون الاستقرار في مرحلة الشباب، وفي الشيخوخة يكون التناقص والانحدار.

6. الاتجاه الطولي والاتجاه المستعرض: يسير النمو داخل الجسم في اتجاه طولي واتجاه عرضي، وهما اتجاهين متداخلين ومحددين، فالنمو يسير رأسياً من الرأس إلى القدمين في سياق أسبق من باقي الجسم، الرأس مثلاً في المرحلة الجنينية يقترب من نصف طول الجسم كله، وعند الميلاد تماثل 25٪ من طول الجسم، أما السياق المستعرض فيسير النمو فيه من الجذع إلى الأطراف.

7. التميز المرحلي للنمو: لكل مرحلة من مراحل النمو سماتها المميزة فبينما تتميز مرحلة الطفولة بسمة التحكم العضلي، فأن مرحلة المراهقة تتميز بسمة التكيف الاجتماعي، بينا تسود مرحلة الشيخوخة سمة التكيف للتدهور الجسمي والعقلي والانفعالي والاجتماعي، اذ تستند الخصائص السابقة للنمو على عاملين أساسين أحدهما داخلي في الإنسان وهو يتمثل في الوراثة، وما يرتبط بها من النضج والتعلم والغدد المختلفة في الجسم، أما الثاني فخارجي ويتمثل في البيئة وما يرتبط بها من تعلم وتنشئة اجتماعية، بالإضافة إلى المناخ والطقس، وفيما يلي عرض تلخيصي مبسط لهذه العوامل

1. **عامل الوراثة:** الوراثة تعني كافة المؤثرات التي تنتقل بيولوجياً من الأجداد والآباء إلى الأبناء، وتبدأ هذه المؤثرات دورتها الحياتية بمجرد إتمام الإخصاب والجينات هي الناقلات الحقيقية للوراثة لذا تسمى (المورثات) ويتعد عددها 138,000 مورث يحتويها 23 زوجاً من الكروموسومات الناتجة مناصفة في كل الحيوانات المنوية للرجل وبويضة الأنثى التي منها جميعاً يتكون الرصيد الوراثي للكائن الجديد الذي يتحدد جنسه حسب الأمر الإلاهى الوراثي المطبوع في صحائف هذه الكرموسومات بجيناتها ويتحمل الكروموسوم رقم 24 في الرجل مسؤولية تحديد الجنس، فإذا كان (س) والتقى مع الكروموسوم (ص) في بويضة المرأة أنتج ذكر، وإذا كان (ص) والتقى مع (ص) في المرأة يكون الناتج أنثى

2. **عامل البيئة**: البيئة هي مجمل العوامل المادية، والمؤثرات الخارجية التي تؤثر في بناء التطور الإنساني والشخصية، وتشمل العوامل المادية ولاجتماعية والثقافية والحضارية، وتميز هذه المؤثرات والعوامل بالتداخل

والترابط والتفاعل المستمر، وقد صنفت في ستة مكونات هي:

أولاً: البيئة الرحمية.

ثانياً: البيئة الفيزيائية بما تحتويه من مناخ وطقس يعيش فيه الفرد.

ثالثاً: الأسرة تلك الجماعة الأولية التي تلقي بتأثيرها المباشر على سلوك الأفراد بما تقدمة من أصول الخبرات متمثلة في الوالدين والأخوة والأقارب.

رابعاً: المدرسة وما يقدمه المعلمون فيها من اجتهادات لبناء دافعية الفرد

ومعارفه، فهي تؤسس قواعد اكتساب خبرات جديدة في طار غير إطار الأسرة يعتمد على الاستقلالية والمنافسة في أطار من نظام يتميز بالتدرج والتوجيه.

خامساً: المجتمع الذي يقدم فرصاً غير محدودة للعمليات الاجتماعية التي تستهدف التكامل الإنساني، وتستند هذه العمليات في اكتساب خبراتها عن طريق الاحتكاك المباشر وغير المباشر وذلك من خلال البنية الاجتماعية المنظمة التي تساعد الفرد على التنشئة الاجتماعية لتحقق التطبيع الاجتماعي الخاص به.

سادساً: الثقافة التي تؤدي دورها في تطور الفرد وارتقائه.

3. **عوامل أخرى:** هناك مجموعة من العوامل المشاركة لكل من الوراثة والبيئة في عملية النمو مثل (النضج والتعلم والغدد المختلفة في الجسم) فالنضج مثلاً هو مجمل عمليات النمو الطبيعية الفطرية التلقائية لجميع الأفراد في كل الأجناس والبيئات، وتحدد درجة النضج طبيعية السلوك الذي يصدره الفرد.

الفروق الفردية

الفروق الفردية ظاهرة عامة تسود جميع الكائنات الحية، وفي الإنسان يختلف الأفراد في صفاتهم المتعددة والمتنوعة على الرغم من اشتراكهم في الخصائص العامة للجنس البشري، وهذا الاختلاف يتضمن الاتجاهات، والميول والقدرات العامة والخاصة، والخبرات المكتسبة الثقافية والاجتماعية والخصائص النفسية وما يتبع ذلك من أساليب، وأنماط سلوكية لا يتطابق فيها اثنان مهما اتحدت الصفات حتى التوائم المتماثلة أو المتطابقة والناتجة من حيوان منوي واحد، وبويضة واحدة انقسمت بعد التخصيب إلى كائنين، والفروق الفردية موضوع بحثي قديم قدم الفكر الإنساني، ولعل بناء التكوين الحضاري خير دليل على وجود هذا الفرع من المعرفة التي حقق فيها(أفلاطون) وصاغ فكرة عندما قسم الأفراد إلى فئات تبعاً لأختلاف القدرات، وما تؤدي من الأعمال، كما أكد (أرسطو) على أهمية التوزيع ألاعتدالي للأعمال على الناس واختيار فئات العمل المبني على القدرات والعوامل الوراثية والبيئية، وفي العصر الحديث تأسس علم النفس الفارق كأحد فروع علم النفس عندما تحقق (فرنسيس جالتون) منذ نهاية القرن التاسع عشر عن موضوع الوراثة وعمد إلى بحث أوجه التشابه والاختلاف بين الأقارب وغير الأقارب وقد سار على النهج كل من (بينية، وشترن، وكاتل، وتايلور) الذين بحثوا في التكوين النفسي للشخصية، وقد ميز العلماء بين مجموعتين من الصفات الفارقة في الأفراد، صفات تتعلق بالتنظيم العقلي، وصفات تتعلق بالتنظيم الانفعالي، كذلك ميز العلماء بين نوعين من الفروق، الفرق في النوع الذي يوجد بين الصفات المختلفة، والفرق في الدرجة أي الاختلاف بين الأفراد في الصفة الواحدة، وهو موضوع سيكولوجية (علم نفس) الفروق الفردية، وبما أن الفروق الفردية تبحث في مظهرين أساسيين، فروق بين الأفراد ومدى انحراف الفرد عن متوسط المجموعة في سمة ما من السمات، إذا فهي تركز على مدى الاختلاف في السمات الجسمية، والعقلية، والانفعالية والشخصية للأطفال، وهذا ما توضحه بنية التعاريف المتعددة لمفهوم الفروق الفردية والتي نذكر منها ما يلي:

❖ الفروق الفردية هي تلك الاختلافات التي يتميز بها كل فرد عن غيره من الأفراد .

❖ الفـروق الفرديـة هـي الانحرافـات الفرديـة عـن المتوسـط الجمـاعي في الصفات المختلفة جسمية كانت أو عقلية أو نفسية أو اجتماعيـة، وقـد يكون مدى هذه الفروق كبيراً أو صغيراً.

اذ تتفـق العوامـل المـؤثرة في النمـو مـع العوامـل المـؤثرة في الفـروق الفرديـة، وأهمها عاملين أساسيين هما الوراثة والبيئة، وقد أثيرت مناقشات فلسفية ونظرية حول الدور الذي يلعبه أي من العاملين، فعلى الرغم مـن كونهمـا قوتـان مختلفتـان في طبيعتهما، ولكنهما متفاعلتان ومتكاملتان في تأثيرهمـا المباشـر علـى الفـرد، وبالتالي يختلف الأفراد عن بعضهم البعض كل حسب درجة ونـوع هـذا التـأثير، ومن ثم يتلازم العاملان في التأثير على السمات المختلفة للفرد، وان كـان للوراثـة اثـر أكثـر وضـوحاً في بعـض السـمات العقليـة كالقـدرات العامـة – الـذكاء - والسمات الانفعالية المزاجية، كالاتزان، فأن للبيئة اثر أكثر وضوحاً في السمات الاجتماعية والخلقية (تكزين الأخلاق) وقد حُددت الوراثة بأنها انتقال الصفات من الإباء والأجداد إلى الأبناء عن طريق المورثات أثناء تكوين البويضة المخصبة، أما البيئة فقد حددت بأنها مجموعة المثيرات التي يتعرض لها الفرد طول حياته، وهنـاك طـرق متعـددة اسـتخدمت لدراسـة أثـر كـل مـن الوراثـة والبيئـة فطريقـة المقارنة استخدمت بين التوائم المتماثلة وغير المتماثلة، وقد أكدت معظم النتائج علـى الـدور الأكـبر للعوامـل الوراثيـة في تحديـد الفـروق الفرديـة، بينمـا أثبتـت الدراسـات الـتي أجريـت على الأطفـال في بيـوت التبني والمؤسسـات علـى إن البيئـة الجيدة تساعد على النمو العقلي للأطفال ، وتستند الفروق الفردية على مجموعة من الأبعاد

هي:

أولاً: الفروق الفردية في الذكاء: يعد الذكاء البعد الأساسي في الفروق الفردية حتى أن البعض كان يرى أن الفروق في الذكاء هي الفروق الوحيدة الموجودة بين الأفراد، لذلك يحتفظ الذكاء بموقعه كأهم الصفات العقلية المعرفية في قمة التنظيم الهرمي للفروق الفردية، وقد ساعده ذلك أن يحظى الذكاء بأهتمام كبير لدى الباحثين في مجالات عديدة تربوية ونفسية واجتماعية وفسيولوجية، مما استدعى تعدد التعريفات وتنوعها منها:

*الذكاء: هو القدرة على التعلم.

*الذكاء: قدرة الفرد على التكيف مع المواقف الجديدة.

*الذكاء: هو مجموعة المعارف المكتسبة.

*الذكاء: هو ما تقيسه اختبارات الذكاء

من هذا المنطلق تم تصنيف البشر حسب نسبة الذكاء إلى فئات في مدرج الذكاء، فيكون العبقري في قمة المدرج، وهو الذي تتعدى نسبة ذكائه 160 درجة، بينما الذي حظي بأقل من40 درجة يكون متخلفاً تخلفاً شديداً وموقعه في آخر المدرج وقد استخلصت الدراسات والبحوث مجموعة من الخصائص العامة للفروق الفردية في الذكاء، وتتمثل في أن الذكاء يتأثر بالعوامل الوراثية أكثر من التأثير بالعوامل البيئة، وان هناك إتساق في الذكاء مرتبطاً بسنوات عمر الفرد، وأن منحنى الذكاء يختلف من فرد لأخر، وأن الفروق الفردية تظهر نتيجة أثر مقومات البيئة على استخدام القدرات العقلية الكامنة، وأن الزيادة في نسبة الذكاء مرتبط بالمستوى التعليمي، والاقتصادي، والثقافي، والاجتماعي للأسرة وممارسة الفرد فيها، أي أن الظروف البيئة لها علاقة رابطة على ارتفاع مستوى الذكاء في الفرد.

ثانياً: الفروق الفردية في التحصيل الدراسي: منذ أن أُستحدث التعليم المدرسي ظهرت الفروق الفردية في التحصيل الدراسي التي تمثل بعداً أساسياً

مهماً في الفروق الفردية ونظراً لأنتشار هذا البعد في جميع مدارس العالم، فمن المألوف أن تجد في كل مدرسة، بل في كل فصل مستويات تحصيليه أربعة تجمع ما هو دون المتوسط فالمتوسط، فالأعلى من المتوسط، فالتفوق والنبوغ مما يعني تعدد نسب الاستفادة من التعليم، إضافةً إلى تحديد مقدار التسرب من التعليم وتزايد هذه النسب يجعل الأمر في خطورة على المجتمع، وقد تحققت الدراسات من وجود مجموعة من العوامل التي تؤثر في إحداث الفروق الفردية في التحصيل الدراسي، وخاصةً لدى الأطفال منها

- عوامل تنسب إلى الفرد نفسه وتتضمن الاختلاف الطبيعي في نسبة الذكاء كذلك اختلاف الاستعدادات، والميول، والحالة الصحية، والمزاجية واختلاف مدى الانتباه، واختلاف مستوى الطموح، والدافعية.
- عوامل تنسب إلى الأسرة والتي تحظى بأولوية الأهمية عند بعض الباحثين ومنهم (كولمن) الذي يرى تزايد حدة الفروق الفردية بين التلاميذ ويكمن في العوامل المؤثرة والمباشرة للأسرة أهمها المستوى الاقتصادي، والمستوى التعليمي والثقافي للوالدين، وطبيعة عملهم، ومستوى طموحهم، كذلك نوع العلاقات السائدة بين أفراد الأسرة، والعلاقة بين الأسرة والمدرسة.
- عوامل تنسب إلى المعلم في قدرته على أداء التدريس، وتنوع طرقه وقدرته على التعامل مع الأنماط الشخصية المختلفة بأختلاف التلاميذ، وقدرته على التقييم الموضوعي للمتعلمين، وما يتضمن ذلك من بناء اختبارات موضوعية لقياس القدرة على التحصيل، كذلك هناك الحالة النفسية والمزاجية للمعلم والتي لها أثرها القوي على التلاميذ.
- عوامل تنسب إلى المناهج والمقررات الدراسية، وهي المجموعة الثالثة من العوامل المؤثرة في الفروق الفردية، فصعوبة المنهج وعدم ملاءمته

لمتوسط مستوى التلاميذ، وخلو المنهج من عناصر الإثارة والدافعية للتعلم، وعدم ترابط موضوعات المنهج، والتركيز على موضوعات دون موضوعات أخرى، كلها عوامل ذات أثارة دالة على الفروق الفردية.

- عوامل تنسب إلى الأنشطة المدرسية، وعوامل تنسب إلى الامتحانات من حيث الطبيعة، والموضوع، والنوعية، وظروف الزمان والمكان، وعوامل تنسب إلى الأقران في المدرسة، وعوامل تنسب إلى النظام الإداري السائد في المدرسة من حيث العلاقة بين فريق العمل المدرسي والنظام المدرسي.

ثالثاً: الفروق الفردية في الاستعدادات والمواهب والميول والقيم: يتسق مع الذكاء إن تكون هناك استعدادات، ومواهب، وميول، وقيم يعمل في إطارها الفرد فكثير من الأنشطة الإنسانية والمجتمعية كالفنون، والآداب، والأنشطة الرياضية والاقتصادية، والميكانيكية تتطلب هذه المكونات في الأفراد بقدر ما يتطلب النشاط الإنساني للذكاء بمفهومه العام، وعلى ذلك لابد من وجود اختبارات وقياسات موضوعية للتعرف على هذه المكونات من أجل أعداد برامج لتحقيق هذه المكونات، والتدريب على ظهورها لخدمة الإفراد، فالفروق الفردية ليست قاصرة على الذكاء وحدها بل هي شاملة، والمجتمع يتطلب التنوع، والتعدد في وظائف الفرد التي يحققها مفهوم الفروق الفردية.

رابعاً: الفروق الفردية في سمات الشخصية: الشخصية ذلك المكون الكلي الممثل لنموذج الإنسان الذي عمد علم النفس إلى البحث في سلوكه والكشف عن مكوناته، والشخصية مفهوم متعدد تعريفاته فهي مثلاً:

- الشخصية هي ذلك النظام الكامل من الصفات الثابتة نسبياً الجسمية والعقلية، والنفسية مثل الذكاء، والتفكير، والميول، والاستعدادات والاهتمامات، والقيم التي تميز فرد معيناً والتي تقرر الأساليب المميزة لتكيفه مع بيئته المادية والاجتماعية.

- الشخصية هي جملة الاستعدادات البيولوجية الفطرية، ونزعات الفرد وغرائزه، وما اكتسبه من ميول واتجاهات عن طريق خبراته.

ومن التعريفات السابقة يتضح إن هناك مجموعة من العوامل تسهم في تحديد سمات شخصية الفرد، وهي الوراثة متمثلة في السمات والخصائص الجسمية والمزاجية التي يولد الفرد مزود بها، والمؤثرات التكوينية في مرحلة ما قبل الميلاد فالحالة الفسيولوجية والتغيرات الانفعالية للأم ذات أثر قوي على الجنين وشخصيته، وكذلك العوامل البيئية ممثلة في سلوك الوالدين والأخوة والأقارب والسلوك السائد في المجتمع، والخبرات المكتسبة من الاحتكاك مع الآخرين وأثر ذلك على تكوين الشخصية.

خامساً: الفروق الفردية في الأنماط المعرفية والإدراكية: تُعد الأساليب المعرفية الإدراكية وسيلة من الوسائل الهامة المستخدمة في تحديد الفروق الفردية إذ ينظر من خلالها إلى الشخصية نظرة كلية شاملة لا تتجزأ كأساس للتمييز بين الإفراد أثناء تفاعلهم مع المواقف الحياتية المختلفة، إلا أن هذا التمييز ليس كمياً يحدد مقدار ما يملكه الفرد من سمه أو قدرة، وإنما هو تمييز كيفي يتعمد على الأسلوب الأكثر تفضيلاً لدى الفرد، والذي يسلكه أثناء تعامله مع المواقف المختلفة الذي يتميز بدرجة عالية من الثبات النسبي، ويقصد بالأنماط المعرفية مجموعة الأداء المفضلة لدى الفرد لتنظيم ما يراه وما يدركه من حوله، وفي أسلوبه لتنظيم خبراته، وفي أساليبه في استدعاء ما هو مختزن من خبرة بالذاكرة، كل هذا يؤدي إلى اختلاف الإفراد في أساليب حل المشكلات وفهم الموضوعات واختلاف وجهات النظر والسرعة والدقة في الحركة وتقدير المسافات وفي حدة السمع وتمييز الألوان وتقدير السطوح، وتعني الأنماط المعرفية الاختلافات بين الإفراد في أساليب الإدراك والتذكر، والتخيل، والتفكير كما أنها ترتبط بالفروق الموجودة بين الأفراد في طريقتهم في الفهم، والتخطيط، والتحويل، واستخدام المعلومات، وفهم الذات.

النص المفتوح والنص المغلق

من المفاهيم المهمة التي باتت تشكل مرتكزاً رئيساً في الدراسات النقدية الحديثة، هو مفهوم النص المفتوح والمغلق حيث إن صاحب الفضل في طرح وإشاعة هذين المفهومين هو (إمبرتو ايكو)، فالأول (النص المفتوح) يقصد به « ذلك النص المحدد المصدر، والمحدد المستقبل، والمحدد المعنى، لكن تحديد المعنى لا يوقف مجموعة من التفسيرات التي تلاحقه، ولذا قيل عنه النص المفتوح»أما النص الآخر (النص المغلق)، فهو « ذلك النص الغائم الدلالة، ورغم ذلك، فإنه لا يحتمل إلا تفسيراً واحداً، وعلى مستوى النص الأدبي ما نلاحظه في النصوص البوليسية وما يتصل بها من روايات الجاسوسية» ومن ذلك، يتبين لنا الفارق ما بين النص المفتوح من جهة، والنص المغلق من جهة أخرى، إذ يحدد (بارت) الاختلاف بأعتبار أن النص المفتوح بحسب رأيه «يساوي علاقة جنسية منجبة..»، بينما النص المغلق «يساوي علاقة جنسية غير منجبة» وعلى هذا الأساس، فإن النص المفتوح والمغلق يكون ذا علاقة مع المتلقي، وقدرته في الخوض بتقنية النص، ليتمكن من استخلاص النتائج على مستوى الشكل والمضمون، اذ يقول (فاليري) «ليس هناك معنى حقيقي لنص ما»، بمعنى أن المتلقي مرهون بنوعية القراءة إذا كانت صحيحة أو غير صحيحة، فالقراءة الصحيحة هي ما تنطلق في البحث على اللغة الجمالية، والتحليل على وفق الثوابت التاريخية والاسترجاعية للنص، أما القراءة غير الصحيحة. فإنها قراءة منغلقة، فهي لا تسمح بتدفق الملاحظات لدى المتلقي، ويرى (بارت) أن قراءة النص لا تتحقق إلا من خلال خمسة انساق من العلامات، تتحكم في إنتاج المعنى، وهي «النسق التأويلي، النسق الدلالي، النسق الرمزي، نسق الحدث، النسق الثقافي» وبذلك، تكون علاقة النص (الانفتاح والانغلاق) مرهونة بالمبدع من جهة، وما يحمله من انساق إبداعية، هي ما تؤهله لأن يحدد نوع المتلقي من جهة أخرى، فالمبدع والقارئ وجهان لقضية واحدة، الأول يصنع الإبداع، والآخر يرتبط بتلقي ذلك الإبداع وفق الانساق التي ذكرناها بحسب تحديد (بارت) وحينما جاء مفهوم النص المفتوح، والنص المغلق كانت الدلالة، والمعنى هما المقصودان، وكان الشعر ربما غائباً عن حلبة الصراع من حيث كون

النص بمعزل عن نوعيته هو نص ولا سيما النص الشعري ولا يعيب النص كونه مفتوحاً أو مغلقاً، وفيما مضى كانت المصطلحات الموازية مثل المباشرة والغنائية، ولكن بمجيء موجة الحداثة وما بعد الحداثة ودخول كثير من العلوم في حلبة النقد مثل علم النفس وعلم الاجتماع، والإعلام وغيرها ودخول نظريات هذه العلوم إلى حلبة النقد مما جعل من البعض يصف الشاعر بالآلة تنتج النص، ويأتي الناقد ليعيد تصنيع هذا النص، وعندما جاء مفهوم القراءة النقدية، وهي القراءة التي تستكشف ما وراء النص، وتستضيء بنور النص وتنصب خيمتها في رياضه، ومن ثم تكون قراءة إبداعية من شأنها أن تصل إلى مصاف النص بأعتبار النص متناً والقراءة هي الشرح والحواشي التي لا غنى للنص عنها، وهنا يأتي دور النص المفتوح على عدة دلالات يكتشفها المتلقي ويكتشف فيها ما لم يخطر ببال الشاعر أو الروائي حتى، ولهذا عندما قال المتنبي: «ابن جني أعلم بشعري مني»، فقد أصاب وكأن المتنبي يكتب نصاً مفتوحاً وابن جني هو من يقوم بأكتشاف هذه الانفتاحات ومن الظلم تضييق دائرة الانفتاح على الدلالة فقط؟.لأن الانفتاح يجب أن يكون على جميع مستويات النص، وقد جاءت الأسلوبية لتحل هذا الإشكال حيث قامت بمناورة النص من جميع المستويات الصوتية، والنحوية والدلالية، والصرفية، والبلاغية، ولن يحيط ناقد بهذه الجوانب وإن ادعى ذلك، ويبقى النص قلعة عصية المنال على الناقد المدعي الكمال أو الذي يصدر أحكامه من وراء الأسوار حتى يأتي ببرهان من النص، ومن الظلم الحكم على النص من خلال نوعه، فالعمود الشعري، وقصيدة العمود هي من الإرث الثقافي العريق، والذي يجب أن لا يستهان به، وهي بناء دلالي معرفي هندسي موسيقي محكم، ويكفي توراث تلك النصوص عبر العصور وبروز أسماء معينة في كل عصر، ومعايير القصيدة العمودية وآليات إنتاجها تغري القارىء، والمتلقي بالكتابة، ولكن تبقى آفة النقد هي التنظير الزائد دون الاشتغال بالنص، ويمكن عد المصطلح من المصطلحات النقدية في الأدب الحديث، و(امبرتو إيكو)، حاول أن يشيع مصطلح النص المغلق والنص المفتوح في الأدب، ولكنه لم ينجح في ذلك بشكل واضح، وقد ذكر أن النص المغلق عنده هو النص الذي

ينفتح على كل احتمالات التفسير، أي يقبل كل تأويل محتمل، بينما النص المفتوح هو النص الذي سعى مؤلفه إلى تمثل دور القارئ أثناء كتابته للنص، وبالتالي فهو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة ومفروضة، والتأويلات التي يتعرض لها هذا النص مجرد أصداء لبعضها البعض، على عكس الاستجابات التي يستثيرها النص المغلق، يقول (إيكو): ((إنك لا تستطيع استخدام النص المفتوح كما تشاء، وإنما فقط كما يشاء النص لك أن تستخدمه، فالنص المفتوح مهما كان مفتوحاً لا يقبل أي تأويل)).

المصادر

مصطلحات و اعلام

المصادر

المصادر باللغة العربية

1. ـــــ: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط4، دار المعارف، مصر، 1974.
2. ـــــ: من التأثيرية إلى الحداثة: قرن من التصوير الفرنسي من كورو إلى بيكاسو، القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، متحف محمد خليل، القاهرة، ب ت.
3. إبراهيم، زكريا، مشكلة البنية، مكتبة مصر، ب ت.
4. إبراهيم، عبد الله: معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990.
5. إبراهيم، عبد الله: المركزية الغربية: إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي في العربي، بيروت، ب ت.
6. أبو ريان، محمد علي: فلسفة ونشأة الفنون الجميلة، ط5، دار الجامعات المصرية، 1977.
7. أدهم، سامي: العدمية النهلستية: بحث في أنطولوجيا الخير والشر والجمال، دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع، دار الفارابي، بيروت، 2003.
8. أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، ط1، دار كتابات، بيروت، لبنان، 1994.
9. إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1974.
10. افاية، محمد نور الدين: الحداثة والتواصل، ط2، دار أفريقيا الشرق، 1998.

11. أفلاطون: محاورة تيتاتيوس، ت: أميرة حلمي مطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
12. الآلوسي، حسام الدين: الفلسفة اليونانية قبل سقراط، ط1، منشورات دار الحكمة، بغداد، 1990.
13. أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر: التصوير (1870 – 1970)، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لنبان، 1981.
14. أمين، عثمان: روّاد المثالية في الفلسفة الغربية، ط2، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1987.
15. بارت، رولان: مبادئ في علم الدلالة، تعريب: محمد البكري، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1996.
16. باومر، فرانكلين ل: الفكر الأوربي الحديث: الاتصال والتغيير في الأفكار من 1600 – 1950، ج3، ت: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
17. باونيس، الآن: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، م: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1990.
18. بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1946.
19. برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج1، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.
20. برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج2، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
21. بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: عبد الوهاب علوي، م: جابر عصفور، ط1، منشورات المجمع الثقافي، أبو جني، 1995.
22. بري، جرمين: ألبير كامو، ت: جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دار الثقافة، بيروت، نيويورك، 1968.

23. البزاز، عزام وآخر: أسس التصميم الفني، المكتبة الوطنية، دار الكتب، بغداد، 2001.
24. البسيوني، محمود: الفن الحديث : رجاله، مدارسة، آثاره التربوية، دار المعارف بمصر، 1965.
25. بهنسي، عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة (الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم)، ط1، المجلد الثاني، دار الرائد اللبناني، 1982.
26. بودريان، جان: المجتمع الاستهلاكي : دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبه، ط1، تعريب خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995.
27. بيرمان، مارشال: حداثة التخلّف (تجربة الحداثة)، ط1، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص – نيقوسيا، 1993.
28. تسدول، كارولين وآخر: ما بعد التعبيرية التجريدية : فصل ضمن كتاب: الموجز في تاريخ الرسم الحديث لهربرت ريد، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
29. تشربنبسفسكي، ن. غ: علاقات الفن الجمالية بالواقع، ت: يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1983.
30. التكريتي. جميل نصيف: المذاهب الأدبية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
31. تورين، ألان: نقد الحداثة : الحداثة المظفرة، ولادة الذات، ج2، ت: صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998.
32. توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، دمشق، 1992.
33. توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
34. ثروة، يوسف عبد المسيح: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ط2، مكتبة النهضة، بغداد، 1985.

35. الجابر، عبد الرزاق مسلم: مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع، دار الكتب المصرية، بيروت، ب ت.
36. الجاخنجي، محمد صدقي: الفن التصويري المعاصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1961.
37. الجادرجي، رفعة: حوار في بنيوية الفن العمارة، ط1، لندن، 1995.
38. جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ت: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
39. الجرجاني، علي بن محمد الشريف: كتاب التعريفات، ط1، مكتبة لبنان، بيروت، 1960.
40. جونسون، ر. ف: الجمالية، ت: عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978.
41. حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ : نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، ع30، 1996.
42. حرب، علي: نقد الحقيقة، والنص والحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.
43. حسن، محمد حسن: الأصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي للطبع والنشر، مصر، ب ت.
44. الحلّاق، محمد راتب: النص والممانعة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999.
45. حمّودة عبد العزيز: المرايا المُحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، 1998.
46. حنا، عبود: الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية)، منشورات إلى اتحاد الكتّاب العرب، 1981.
47. حنا، عبود: الحداثة عبر التاريخ، مطبعة اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1989.

48. الحوالي، سفرين عبد الرحمن: مقدمة في تطوّر الفكر الغربي والحداثة، ع199، ربيع الأول، 1425هـ.

49. خالد، عبد الكريم هلال: الاغتراب في الفن، ط1، منشورات جامعة قاز يونس، 1998.

50. الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1998.

51. الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي للفنون التشكيلية، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1998.

52. مدكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979.

53. داسكال، مارسلو: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ت: حميد الحمداني وآخرون، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.

54. دوبليسيس، أيفون: السوريالية، ت: هنري زغيب، ط1، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983.

55. ديكارت، رينيه: التأمّلات في الفلسفة الأولى، ت: عثمان أمين، مكتبة القاهرة الحديثة، 1956.

56. ديوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا إبراهيم، مكتبة مصر القاهرة، 1963.

57. ر. م، البريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ت: جورج طرابيشي، ط3، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983.

58. رافيندران، س: البنيوية والتفكيك، ط 1، ت: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002.

59. الراوي، عبد الستار عز الدين: ثورة العقل، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

60. رسل، برتراند: حكمة الغرب (الفلسفة الحديثة والمعاصرة)، ج2، ت: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1983.

61. رسول، رسول محمد: الحضور والتمركز ؛ قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.

62. روبرت شولن: السيمياء والتأويل، ت: سعد الغانمي، ط1، 1994.

63. الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، 2000.

64. ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989.

65. زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة ؛ ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

66. سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات فلسفة الدين، وزارة الثقافة، بغداد، 2005.

67. ستروك، جون: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، يناير 1978.

68. سعيد، أبو طالب محمد: علم النفس الفني، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1990.

69. سليمان، حسن: الحركة في الفن والحياة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب المصري، القاهرة، ب ت.

70. سماح رافع محمد: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1973.

71. سمث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، الموسوعة الصغيرة، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ب ت.

72. سمث، إدوارد لوسي: الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت: فخري خليل محمد وجبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.
73. شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.
74. الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر: أزمة الحرية، دار المعارف، مكتبة الدراسات الفلسفية، 1963.
75. الشاروني، يوسف: اللامعقول في الأدب المعاصر، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي، 1969.
76. الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ب ت.
77. شولتز، أوفي: كانت، ت: اسعد رؤوف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975.
78. الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة: حوارات مُنتقاة من الفكر الألماني المعاصر، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996.
79. صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ب ت.
80. عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1998.
81. عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة، الإسكندرية، 1987.
82. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، الكويت، 1998.

83. عبد الله، عادل: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، دمشق، ط1، 2000.
84. عطية، عبود: جولة في عالم الفن، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985.
85. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأوربية المعاصر، دار الفكر، بيروت، ب ت.
86. عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، ط1، طرابلس، لبنان، 1994.
87. غالب، مصطفى: نيتشه، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1979.
88. الغريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1952.
89. غصن، أميرة: نقد النفس عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، دار المدى للنشر، بيروت، ب ت.
90. غصن، أمينة: جاك دريدا في العقل والكتابة والختان، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، 2002.
91. الفاخوري، حنا وخليل الجر: تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب، ط1، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 2002.
92. فاخوري، عادل: تيارات في السيمياء، الموسوعة الفلسفية العربية، مج 2، ق 1، ط1، بيروت، معهد النماء العربي، 1988.
93. فرانكفورت وآخرين: ما قبل الفلسفة ؛ الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى، ط2، ت: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 9801.
94. فرحان، محمد جلّوب: النفس الإنسانية، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1986.

95. فرويد، سيجموند: معالم التحليل النفسي، ت: محمد عثمان نجاتي، ط7، دار الشروق للطباعة والنشر، 1988.
96. فنك، يوجين: فلسفة نيتشه، ت: إلياس بديوي. وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1974.
97. فيرست، ليليان: الرومانتيكية، ت: عدنان خالد. منشورات المركز الثقافي، بغداد، 1978.
98. فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ت: د. ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، ب ت.
99. كالدي، جون: أصول الفن الحديث 1905 – 1914، ت: لمعان البكري، بغداد، العراق، ب ت.
100. كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف بمصر، مكتبة الدراسات الفلسفية، 1962.
101. كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، بيروت، دار القلم، ب ت.
102. الكروي، راجح: دور الحس في عملية المعرفة، عن المؤسسة الإسلامية:
103. كريستوفر نورس: التفكيكية النظرية والتطبيق، ت: رعد عبد الجليل جواد، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1996.
104. كريم، منى: الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1966.
105. كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث : الحداثة والتجريب، ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.
106. كيرزويل، أديث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ت: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، 1985.

107.لويس، جون: مدخل إلى الفلسفة، ت: أنور عبد الملك، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978.

108.مارتن، مارسيل: اللغة السيميائية، ت: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، 1964.

109.المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هربرت ريد، سلسلة الكتب الحديثة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.

110.مجاهد، عبد المنعم: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، 1977.

111.محمود، زكي نجيب وأحمد أمين: قصة الفلسفة اليونانية، ط4، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1958.

112.مدبك: قاموس الرسامين في العالم، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، 1996.

113.مصطفى، محمد عزّت: قصة الفن التشكيلي، ج2، دار المعارف بمصر، 1964.

114.مصطفى غالب: نيتشه، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1979.

115.هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة : بحث في أصول التغيير الثقافي، ط1، ت:

د. محمد شيا، المعهد العالي للترجمة، الجزائر، بيروت، 2005.

116.هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973.

117. هولب، روبرت: نظرية التلقي ؛ مقدمة نقدية، ت: د. عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.

118. رزوق، اسعد: موسوعة علم النفس، ط1، م: عبد الله عبد الدايم، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977.

119. روزنتال، م. وآخرون: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من علماء السوفيت، ط3، ت: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

120. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الفكر، بيروت، ب ت.

121. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1977.

المصادر الأجنبية

1. Balandier: "Le detour, pouvoir. Et modernite", Paris, Ed. Fayard.

2. Bure , John: contemporary American Sculpture (selection 2) withey museum of American – art , 1969.

3.Alexis, Nouss: La modernite , Jacques Grancher Editeur , Paris , 1991.

4. Copplestone, trewiin: modern art movements spring books, London, 1962.

5. DANEIL , Jadams Twoerd: A theological understanding of post modernism , London , 1974.

6.Der marck , van: George Segal , Harry N, Inc, Publishers , New york , 1997 , p26.

7. Dufrenne , Mikel: The Phenomenology of Aesthetic Experience , Trans. Ed. Ward Sasey and others Evanston: North Western Univerity Press, 1973.

8 .Edwrd Lucie Smith ; Movement in art since 1945 , Thomee and Hudson , London.

9.Durbby. K:"Modernism In Eurplan philosophy". (2rid) Mc Graw-Hil, new York, 1988.

10.Gilbert , Rite: Living with art , fourth Edition , printed in the United State of America , 1992 .

11.H. H. Aranson , A history of modern Art , Thames and Hudson , London , 1979.

12. Hassan, I: The post modern turn– Essaysin post modern theory and culture, Ohio state University press, Columbus, 1987.

13.Robert , Myron ; Modern art in America , Abreer Sandell Crowell-Collier , Press New York 1971.

14.Hegel: "Difference des systems de Fitch etde Atlas de to philosophies" T, F, Paris, 1993.

15.Hisham ,Sharabi: Leneo portriarocat, ed. Mereure de, France, Paris, 1986.

16 Ihab, Hassan: from postmodern is im to post modernity, Paris,, 2001

17 Ihab, Hassan: the post modern turn , Ohio state Universsity press , Columbus. 1987

18 Baudrillard , Jean: Lamodernit , Enclopedia Universalis Vol. 11.J.L, Daval: In. Art Actuel. Annuel. kira , 1975.

19 Jean , Pievve Seguin: " Le Mot Moderne et ses derives au xv IIIe " in Ce que modernite veut dire (I) Presses universitaires de Bordeaux , 1994

20 Hegel. G. W. F. Esthetics , trans. T. M. Knox (Frankfort) , 1975 , Vol.. 1.

21 Jenk, Charles ; " The language of post modern Architectures" fourth Revis Enlarged Edition Academy Edition , London , 1984.

22 Jean, marie domenach: Approches de la modernity , ecok poly technique , editon , arketinqi , paris , 1986.

23 Jeff. Fountain , post modernity: Aglobal weather change.

Jmhnston , Jill , Afluxus , America , Oct , 1989.

24. Johh A, wolker:, Art since pop , London , thames and Hudson , 1975

25. John, Golding: Concepts of modern art, cubism, Revised enlarged edition, London, 1984.

26. Jonathan finebrg: Art since 1940 Strategies, Ofbeing Laurence king ,2000.

27. Jurgen Habermas: Le discours philosophique do la Modernite. Tra , Gallimard. 1988

28. Encyclopoedia of the Social science - Edition chief Edwinr – Asellgman , Vol. 9 the Macmillan Co. New York , 1959.

29. Krier , Leon , Tradition: Modernity –Modernism , some necessury Explanation, Vol 57. London 1987.

30. Kiev, lenitradition: Modernity-Modernism, some necessary explanation vol, 75. London, 1978.

31. M. Compton: Movement of modern art , pop art , London , 1970 , J. Pierre , pop art , Paris , 1972.

32. Thomas, Denis: The Impressionists, Hamlyn, London New York, Sydney, Toronto. London, 1997.

33. Micheli, Mario: Cezanne Publishers, New York, 1978.

34. P. portoghesi: postmodern , The Archi tecture of postindustrial Society . New York , 1992.

35. Patricia ,Waugh: post modernism: AReader , Edward Arnold , London , 1992.

36. Read, H: Aconcise History of modern Painting,1984.

Ruhrberg , eds: Artof the 20th century , taschen, 2000.

37. Meyer, J. Jde: Incio / Visual Eastich , Land Hmphies inc London 1975.

38. Munro , T; Evaluation in the Arts ; New York.

39. Sarah, Whitifield: Fauvisme, Concepts of modern art , Rivised en larged edition. London, 1981

40. Sim , Stuart: The Routledge Com pantion to postmodernism , London and Newyork , 2001.

41. Terrvy , Eagle. ton , The illusions of potmodernism. (Massachusetts , Blaekwell publishers Inc. Second published. 1997.

42. Toy lor , Jashura: Futurism , Museum of Modern Art , New York , 1961 .

43. W. S. Rubin: Art Dada el Surrealiste, (Trad, del) American, Paris.

44. Dichedig: Hiding in the Light Ima yes and things , London and New York , 1988.

45. Walker, Gredion , Corola: Cortemporary Sculpture ,An Evolution in volume 8 space , 1961.

46. Wrigh, W.: A History of modern philosophy, New York, 1949. Dufrenne , M, As telpolitique , Paris , 1974.

47. Kuspit, Donald B: Red Desert and Arctic Dreams , Art in America , March , 1982

السيرة الذاتية



الاء علي عبود الحاتمي

مواليد: 1981

ماجستير تربية فنية/كلية الفنون الجميلة/بابل

دكتوراه تربية فنية/ فلسفة

عضوة في نقابة الفنانين

من اهم الاصدارات:

- الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وانعكاساتها في فن ما بعد الحداثة.
- تكنولوجيا التعبير في تشكيل مابعد الحداثة.
- تيار التعبيرية ومعطيات التداول الذاتي.
- مصطلحات واعلام الجزء الاول.